أبعاد المكان الفنية
فى عصافير النيل لإبراهيم أصلان

دكتور
أحمد عـويـن

الناشر
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس : ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية

أبعاد المكان الفنية

فى عصافير النيل لإبراهيم أصلان

الناشـــــر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
العنـــوان: بلوك ٣ ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد - مساكن درباله - فيكتوريا - الإسكندرية.
تليفـــاكس: ٥٢٧٤٤٣٨/ ٠٠٢٠٣ (٢ خط) - موبايل/ ٠١٠١٢٩٣٢٣٣
الرقم البريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

E- mail

dwdpress@yahoo.com
dwdpress@biznas.com

Websitc

http:/ www.dwdpress.com

عنوان الكتاب : أبعاد المكان الفنية فى عصافير النيل لإبراهيم أصلان
المؤلـــف: د. أحمد عـوين
رقم الإيداع: ١٠٢٩٨ / ٢٠٠٤
الترقيم الدولى: 3 - 471- 327 – 977

تحمل الرواية العربية المعاصرة أبعادا فنية متعددة وقيما فكرية يختلط فيها تراث الأنا ومستجلبات الآخر ، ويبدو هذا كله فى البنية السردية للرواية العربية التى تمثل انعكاسا لتداخل الثقافات والفنون المختلفة ، مما منح هذا النوع من الروايات مكانة مؤثرة فى ساحة الإبداع .

ويعد المكان الذى تدور فيه أحداث الرواية من أهم مفردات القص الحديث ؛ حيث يعنى الروائى برسم أبعاده رسما محددا تحديدا فنيا رائعا ، ويعد " إبراهيم أصلان " من أهم الروائيين العرب المعاصرين الذين صوروا هذه القسمات المكانية بدقة الفنان المتمكن من أدوات ذلك الفن .

وقد عنيت هذه الدراسة التحليلية لأبعاد المكان فى "عصافير النيل " بتتبع خطوط أبعاد المكان كما رسمها "أصلان " ؛ فجاءت فى ثلاثة مباحث ـ بعد المدخل ـ ؛

حيث درست بنية الرواية ووظائفها السردية ودور التداخل بين الزمان والمكان فى الرواية ، وطبيعة السرد الحكائى وقيمة الحبكة ، والمكان بوصفه انعكاسا للمنظور الروائى مستعينا بوصف فنى للمكان ، ثم رصدت شيوع الموت فى المكان بل موت المكان ذاته ثم أسطرته بوصفه البطل الحقيقى للرواية ، حتى فى حال الاسترجاع لا يعنى الكاتب باسترجاع الزمن الماضى بقدر عنايته باسترجاع

المكان الغائب ، ثم ختمت الدراسة بوصف حال لغة "أصلان" وما تفجر عنها من طاقات .

مدخل :

يعد " إبراهيم أصلان " من جيل الروائيين الذى نشأ فى منتصف الستينيات من القرن الماضى متأثرا بمبادئ ثورة يوليو ١٩٥٢م ومتفاعلا مع ما أصاب الوطن من ملمات وعائشا بين تلاطمات وتداخلات عجيبة فى حياة الوطن المعاصرة ، و" أصلان " يصور ذلك كله فى عالمه الروائى منطلقا من أعماق المحلية . ومما يلاحظ - فى البداية - أن لشخصية " أصلان " بعدين أساسيين ؛ يتمثلان فى أنه مصرى من طبقات الشعب المتوسطة من جهة ، ومثقف ثقافة تنتهى به إلى ارتباطه الوثيق بذلك الجيل المأزوم من جهة أخرى .

و" أصلان " - فى أعماله الروائية - وفىّ لجذوره الاجتماعية ومنحاز لها بحيث يبدو لنا كأنه واحد من شخصيات العمل الروائى ، أو أن هذه الشخصيات الروائية تعبر - فى الأساس - عن أزمته ؛ فهو يكتب معبرا عن آمال ذلك الواقع الاجتماعى والثقافى والفكرى وآلامه كذلك ، محققا ما ذهب إليه " لوسيان جولدمان" فى قوله : " إن العمل الأدبى ليس مجرد انعكاس للواقع ولوعى جماعى فعلى ، ولكنه يعكس الذروة من وعى مجموعة محددة وفى أقصى درجات تماسكه

، وهو وعى لابد من تصوره بوصفه واقعا ديناميكيا فى طريقه إلى حالة معينة من التوازن " (١)

وصدور الكاتب على هذا النحو عن بيئته المحلية يكسبه تفردا بالتعبير الصادق عن هموم الإنسان وسعيه الدؤوب إلى طلب الحرية ومحاولة الإفلات من إسار الإحساس بالغربة النفسية التى يعيشها . وهذا الإغراق فى المحلية يصل بأى أديب إلى الوقوف على عتبات العالمية " إذ لا سبيل إلى عالمية الفن إلا إذا اهتم بالدرجة الأولى بالبيئة التى يصدر عنها . إن هموم الإنسان وآلامه واحدة من هنا ؛ فإن التجارب الأدبية تهدف إلى تحرير الإنسان والقضاء على أسباب الغربة التى تحول دون سعادة البشر ، لذلك فإن كل تجربة محلية مثال لصراع البشر من أجل حرية الإنسان وتحقيق سعادته على القوة المناوءة " (٢)

ورواية " عصافير النيل " (٣) لـ " إبراهيم أصلان " خير مثال لهذه الرؤية حيث يعبر " أصلان " - من خلالها - عن أبعاد التجربة وطبيعة العالم المعيش مستعينا بتقنيات فنية تبرز منظوره الروائى ووعيه الفكرى وما يختزنه - كذلك فى اللاشعور - ، مصورا واقع الحياة الاجتماعية والفكرية والنفسية لأهالى " فضل الله عثمان " الذين قدمهم بحياد تام رابطا إياهم بحدود المكان ، ومعبرا - من خلالهم - عن تناقض

الحياة الاجتماعية والفكرية ، وراسما لكل شخصية من هذه الشخصيات دورا محدد المعالم بدقة كبيرة دون وصف سردى تقليدى لرسم هذه الشخصيات ، مما جعل الرواية تتشكل من عدد من المشاهد المتداخلة ذات الفقرات الموجزة - أحيانا - حيث تحمل إيحاءات فكرية وأدوات فنية محكمة .

والناظر فى رواية " عصافير النيل " للوهلة الأولى يكتشف دون أدنى عناء أن " أصلان " قد أقام بنيتها الفنية على نظم غير تقليدية ؛ حيث إنه لم يخضع للترتيب الزمنى ولا النظام المنطقى الذى يحكم الحدث الروائى ويربط بين فصول الرواية ومشاهدها المختلفة وينقلنا من مكان إلى مكان بنظام مطرد ، بل نجده يخلط بين مشاهدها وفصولها لا يحده زمان ولا مكان بصورة منتظمة .

ومع هذا فقد استطاع " إبراهيم أصلان " أن يخلق شخصيات تتحرك فى إطار اجتماعى معين عاكسا خصوصية كل من الزمان والمكان ، خالقا علاقات وصراعات بين هذه الشخصيات المختلفة فى أطر مكانية محددة ، لذا لا يمكن للدارس أن يفصل بين خطى الزمان والمكان فى هذه الرواية ؛ لأن اختلاف هذه النسق وانكسارها يؤدى إلى تداخل الشخصيات مما يترتب عليه انتقال مستمر من مكان إلى آخر

فـى أزمـنة مخـتلفة ، بعضـها فـى زمـن السـرد وبعضـها الآخـر بيـن استرجاع واستباق .

علــى الــرغم مــن ذلــك يلاحــظ أن الخطــوط الفكــرية لمضــمون الــرواية تـبرز فــى كـل جزئــياتها بــروزا ينبــئ عــن تماسـك البنــية الـتى هــى فـى ظاهـرها غـير مـنظمة ؛ فـلا نحـس باسـتقلال مشـهد مـا عـن فكـرة مـا أو شخصـية مـا دون غـيرها مـن المشــاهد أو الأفكــار أو الشخصــيات بــل نستشــعر هــذا التــناغم سـائدا مـن خـلال سـير حـركة الأحـداث الروائـية ، لكـن هـذا كلـه يحـتاج إلـى المـتلق الواعـى الـذى يـبذل جهـدا لإعـادة ترتيـب هـذه الشخصــيات وربطهــا بحســب تسلســلها الطبــيعى لا بحســب ورودهــا علــى صــفحات الــرواية ، واضــعا فــى الاعتــبار انــتقال شخصــيات الــرواية بيــن الأماكــن المخــتلفة بوصــفها محــركا أساســيا للحــدث الــروائى مــن ناحــية ، وبوصــف المكــان مــرآة تعكـس تحـركات هـذه الشخصـيات ورؤاهـم المخـتلفة مـن ناحـية أخرى .

ولمــا كــان " إبراهــيم أصــلان " يــريد تصــوير الواقــع الحقــيقى للحــياة البشــرية فــى " فضــل الله عــثمان " حــرص أن تــتحقق واقعــية الــرواية ، وشــأنه ـ فــى ذلــك ـ شــأن الروائييــن الجـدد؛ إذ أبـدع فـى روايـته شخصـيات إنسـانية واقعـية تـتحرك فـى إطــار اجــتماعى بعيــنه (فضــل الله عــثمان) عاكســة خصوصــيته

رابطة إياه بالزمان ، وكل ما تطرحه الرواية على شخصياتها من علاقات وصراعات ، وعندما يثار الحديث عن واقعية الرواية بهذه الصورة فهذا يعنى منهجا فى الإبداع الأدبى اتخذ من الواقع مسرحا لأحداثه من خلال علاقة تفاعل بين كل من الشخصية والحدث الروائى والواقع المعيش ، وقد تفتقر الرواية - بذلك - إلى تقاليد معينة فى الشكل ثمنا لواقعيتها وإحساس شخصياتها بوطأة الزمن وتعقد العلاقات الإنسانية.(٤)

بنية الرواية :

ومما تجدر الإشارة إليه أن الرواية التقليدية اعتمدت - فى الأساس - على مجموعة من القواعد الفنية التى التزمها الروائيون التقليديون ؛ فقد كانت الرواية تشكل من " الحكاية " وهى القصة ذاتها التى تدور فى شكل أحداث متتابعة فى إطار زمنى معلوم وحدود مكانية مبينة ، وتقع هذه الأحداث نتيجة تصرفات عدد من الشخصيات التى تتحرك فى الزمان والمكان، والراوى يحاول نقلنا وراء هذه الأحداث لنتتبعها بطريقة " السرد " ؛ وهو الملفوظ الروائى من قبل الراوى منطوقا أو مكتوبا ، وذلك فى سياق لغوى " الخطاب " حيث يتضمن عناصر الحكاية .

كما عنى الروائيون التقليديون - كذلك - بالبداية والنهاية لرواياتهم ، وهما يمثلان فى النصوص السردية عنصرين

أساسيين لا يقلان عن عناصر القص الأخرى في نظر التقليديين " وكثيرا ما تكون البداية في الرواية التقليدية متعلقة بتقديم المكان أو الزمان أو الإطار الزمكاني معا ، أو تقديم الشخصية الرئيسية ، وأحيانا كثيرة تبدأ الرواية بدخول الشخوص مباشرة في مجرى الأحداث في حين تكون النهاية حلا للعقدة أو إنهاء لمصائر الشخوص ، وبذلك يقدم المؤلف لقارئه مفتاح العالم الذي بناه " (٥)

ويفرق الدارسون في عالم القصة بين كل من الحكاية والحبكة ؛ فالرواية - في الأساس - لا يمكن تصورها بدون حكاية تروى فتضم الأفعال والشخوص ، أما الخيط الذي يربط بين هذه الأفعال والشخوص فهو " الحبكة " التي تتتابع عبر القراءة وفق تركيب معين للبنية السردية ، مما يخضع تلك الحكاية إلى مجموعة من الوظائف السردية المشتركة ، وهذا يحتّم وجود حبكة ما تسهم في ترتيب الأحداث والأفعال ترتيبا معينا ، " وكثيرا ما يتناول الحديث عن الحبكة وفق ثلاثة مستويات رئيسية ؛ هي منطق تتابع الأفعال والأحداث الذي كثيرا ما يقوم على عنصر السببية والتوتر الداخلي الذي ينتج خاصة عن ظهور أحداث وأفعال في طبيعتها أو نوعيتها ، أو بروز شخصيات جديدة تؤثر بصفة واضحة في مجرى الأحداث ، كما ينتج - أيضا - عن تحوير طارئ للعلاقات

السائدة بين أبرز الشخصيات القائمة فى الحكاية ، وأخيرا البداية والنهاية فى الحكاية ؛ فكل حبكة تبدأ من نقطة معينة لكى تصل فى آخر المطاف إلى نقطة أخيرة " (٦)

أما " إبراهيم أصلان " فإنه يشكل بنية روايته متأثرا بالآخر على نحو مغاير عما كان سائدا فى الرواية العربية التقليدية ؛ فالكتاب - بصفة عامة - عندما يبنون قصصهم يستعينون فى ذلك البناء بمنظور ذاتى أو موضوعى ، بمعنى أنهم يستطيعون أن يستخدموا معطيات إدراك وعى أو أكثر ، أو يستطيعون استخدام وقائع الأحداث وأفعال الشخصيات كما يعرفونها هم ، وقد يذهب الكتاب إلى استخدام الطريقتين معا فى توافق أو توالٍ . والثابت أن الذوات المدركة للعالم التخييلى هى ذوات الشخصيات التى تتفاعل مع الأحداث تفاعلا مباشرا .

وهذه الوسائل ذات رياح غربية - لا محالة - حيث أفاد الروائيون الجدد من إنجازات الآخر فى تشكيل رواياتهم " تشكيلا مغايرا عما توسله كتاب الرواية الكلاسيكية ، أو الرواية الواقعية التقليدية . بيد أن استفادة الروايات المصرية لم تك استفادة سلبية مقصورة على النقل والاستعارة . والأحرى أن استفادتها جاوزت النقل إلى تملك هذه الإنجازات ووضعها فى سياق مغاير لأصولها ومن ثم قامت بقلب دلالة

الاستراتيجيات البنائية إذ كيفتها مع معطيات سياق مختلف فى تطوره التاريخى عن سياق مجتمع الغرب الرأسمالى المتقدم ". [٧]

والثابت - كذلك - أن بنية رواية " عصافير النيل " كما ارتضاها " إبراهيم أصلان " تختلف اختلافا واضحا عن بنية الروايات التقليدية التى تتسلسل مشاهدها وتتوالى فصولها معتمدة على الانتقال من زمن إلى آخر ومن مكان إلى آخر فى تصوير الحدث الروائى بنظام مطرد يتوالى مع السرد القصصى بادئا بعرض ومقدمات ثم سرد تحكمه الحبكة القصصية ثم وقوع النهايات ، لكن " أصلان " لم يلتزم هذا الصنيع بل فضل أن يجرى مجرى زملائه من الروائيين الجدد الذين يزعجون الحيز - زمانا ومكانا - ويكسرون خطه المستقيم عن وعى فنى ويقطعونه تقطيعا شأنه - فى ذلك - شأن معظم المشكلات السردية الأخرى [٨]

وعلى هذا فإن رواية " عصافير النيل " تعد من روايات الواقعية الجديدة والروايات التجريبية التى تعنى - فى الأساس - بالشكل " وهى تجارب قليلة حاولت العبث بالشكل الروائى المألوف وصولا إلى تحقيق أمثل لمفهوم لامعقولية الوجود ؛ أى أنها اتجاه يسعى إلى إحداث التغيير الشامل

لإعـادة اكتشـاف الوجـود فـى شـكل ملائـم يعكـس الحقـيقة الجديـدة المكتشفة " (٩)

الوظائف السردية :

ولعـل مـن أهـم مـا سـاعد " أصـلان " علـى هـذه البنـية غـير المـنظمة فــى ظاهـرها أن أحـداث الـرواية كلهـا تقـع فـى مكـان واحـد هـو " فضـل الله عـثمان " أو تـبدأ مـن داخلـه أو تنـتهى إلـيه ، ويثبـت ذلـك اسـتخدام الكاتـب " فضـل الله عـثمان " فـى تراكيـبه اللغويـة فـى سـتين موضـعا فـى الـرواية بعضـها ذكـر لاسـم الشـارع " فضـل الله عـثمان " بنصـه وهـو الأغلـب وبعضـها بالإشـارة إلـيه بلفـظ يعطـى معـناه مـثل " الشـارع " أو " مصـر " الـتى تمـثل معـادلا موضـوعيا لــ " فضـل الله عـثمان " وهـذا كلـه يعـبر عـن الواقـع المعـيش فـى مقـابل المـثال المفقـود " الـبلد " الـذى وردت الإشـارة إلـيه فـى ستة وسـتين موضـعا سـواء أكـان ذلـك بذكـر لفـظ " الـبلد " أو بواحـد مـن ألفـاظ حقلهـا الدلالـى مـثل " الأرض - الحقـل - الغـيط - القـرية " ولا يخفـى أن هـذا كلـه كـان إشـارة للوطن مما يجعل الصـراع مرتبطا بالمكان واقعا أو متخيلا .

ومـن ثـم نحـاول - فـى إيجـاز - رسـم أهـم خطـوط الـرواية معيديـن ترتيـب فصـولها ومشـاهدها حسـب الترتيـب الزمـنى المرتـبط ارتـباطا وثـيقا بالمكـان حيـث تـتحرك الشخصـيات فـى هـذا العمـل الـروائى ، وذلـك برسـم جـدول يوضـح ترتيـب

الوظائف السردية حسب سيرها من خلال المشاهد الروائية مشيرا مواضع هذه المشاهد حسب مجيئها فوق صفحات الرواية بالترتيب الذى وضعه " أصلان " نفسه :

الترتيب بعد إعادة	الترتيب عند أصلان	رقم الصفحة	مطلع المشهد
١	١٠	٦١	الدنيا صيف والبلح الأحمر طلع .
٢	١١	٦٨	عندما قاموا فى الصباح أعادوا المرتبة .
٣	١٢	٧٣	عندما أفاق بعد أن أزالوا الحصاة من كليته اليمنى .
٤	١٣	٧٨	انتهى الربيع واستأجرت له نرجس الدار .
٥	١٤	٨٧	فى الحوش الواسع لمصلحة البوسطة العمومية.
٦	١٥	٩٢	ما إن عاد عبد الرحيم إلى العمل بعد قيام

			إلى العمل بعد قيام الثورة.
٧	١٦	١٠٢	بدأت شقتها تغلق بالأيام.
٨	١٧	١٠٤	آخر النهار البهى عثمان حلق ذقنه مرة أخرى .
٩	٤	٢٣	مرة النور انقطع فجأة على نرجس .
١٠	٥	٣٠	ظل النور مقطوعا حتى انتهت صلاة الظهر .
١١	٦	٣٨	أثناء صلاة العصر .
١٢	٧	٤٧	لم يستطع أحد أبدا .
١٣	٢٠	١٢٧	وعبد الله قضى الليل عند ليلى .
١٤	٨	٥٢	البهى عثمان رفع قدمه اليمنى .

فى شمس النهار .	٥٧	٩	١٥
محمد أفندى الرشيدى طلع على سطح البيت .	١٦٩	٢٥	١٦
قالت نرجس : مش بسيمة ماتت يا عبد الرحيم .	١٧٨	٢٦	١٧
كانت نرجس تفكر .	١٨٣	٢٧	١٨
وفى عنبر الرجال كانت دلال تجلس على البلاط .	١٥٩	٢٤	١٩
إيه الحكاية يا خال ؟	٢٢١	٣٦	٢٠
الدنيا ليل والعيادة فى دور أرضى .	١٨٩	٢٨	٢١
كان فضل الله عثمان صامتا ومهجورا .	١٩٥	٢٩	٢٢
ظلت إحسان يقظة حتى ذهبوا إلى القرافة .	١٩٧	٣٠	٢٣
بنت يا نرجس .	٢٠٠	٣١	٢٤

٢٥	٣٢	٢٠٣	أروح أطل على ستكم وأرجع .
٢٦	١	٩	انتبهت الجدة من غفوتها .
٢٧	٣٣	٢٠٧	فى الطريق إلى المستشفى .
٢٨	٣٤	٢١٧	قامت دلال من نومها .
٢٩	٣٥	٢٢٠	مدت الجدة يدها إلى جوارها .
٣٠	٢	١١	كانت أمينة فى المطبخ.
٣١	٣	١٦	انتهى الأستاذ من حلاقة لحيته النابتة البيضاء .
٣٢	١٩	١٢٣	أعمل لك شاى تانى؟
٣٣	١٨	١١٧	كانت الدار كما أطلق عليها عبد الرحيم وأهله.
٣٤	٢١	١٤٢	أثناء خروجهم .

٣٥	٢٢	١٥٠	وهو صغير .
٣٦	٢٣	١٥٥	صعد درجات السلم على مهله .
٣٧	٣٧	٢٢٣	جلس الأستاذ طويلا على الشاطئ المنحدر
٣٨	٣٩	٢٢٥	والجدة هانم مازالت تمشى .
٣٩	٣٨	٢٢٣	فى مقدمة الحوش المعتم المفروش .

إذا كان المشهد الأول من مشاهد الرواية - كما وضعها " أصلان " - يحدث فوق مسرح " فضل الله عثمان " ، فإن المشهد الأول بعد إعادة الترتيب الزمنى المنتظم يقع - كذلك - فوق ذات المسرح ؛ ففى بيت " البهى عثمان " :

" الدنيا صيف والبلح الأحمر طلع . و" نرجس " كانت وحدها لأن " البهى عثمان " كان فى المصلحة والولد " عبد الله " فى المدرسة والعيال فوق السطوح . كانت تسرح شعرها الطويل المفروق ، وجهها الخمرى محمر ودافئ وتضيق عينيها كلما تعثرت الفلاية الخشبية فى خصلاته الكثيفة الدكناء. " عبد الرحيم " فاجأها وسلم عليها . سحب القفتين داخل

الحجرة وقعد على الكنبة حتى نشف عرقه وارتاح. وهى لمت شعرها على ظهرها وبدأت تسأله عن " البلد " ولكن " عبد الرحيم " خرج إلى " فضل الله عثمان " ومنه إلى " قطر الندى " ، ومشى بجلبابه البلدى وحذائه الجديد حتى طلع إلى طريق النيل ووقف بقامته الكبيرة على حافة الشاطئ" (١٠)

وعلى الرغم من أن هذا المشهد يأتى فى مطلع الفصل الثالث من الرواية - وقد سبق ذكر هذه الشخصيات فى الفصلين السابقين - فإن الكاتب حريص على ذكر عدد من التفصيلات حول هذه الشخصيات ؛ منها أن أسرة " البهى عثمان " الموظف بمصلحة البريد تتكون من " نرجس " وعدد من الأولاد هم " عبد الله " و" سلامة " و" إحسان " ، إضافة إلى الضيف الجديد الوافد من " البلد " .

وقد كان الكاتب حريصا - كذلك - على ذكر هذه الأماكن التى تمثل الصراع الدرامى الحقيقى فى الرواية ؛ حيث يسير كل من " فضل الله عثمان " و" البلد " فى خطين متوازيين دائما وفى صراع مستمر بين الحاضر والماضى ، بين الواقع والمأمول ، بين الحال الراهنة بما فيها من صراع وضياع ينتهى بالموت والبحث عن الهوية فى وطن سليب حيث الجذور ، كما حرص على ذكر هذه الأماكن بأسمائها مثيرا

رغبة المتلقى فى التعرف على هذا الواقع الروائى الذى يعرفه كل المعرفة فى عالمه المعيش .

ثم يترك " عبد الرحيم " أخته " نرجس " ليخرج إلى شاطئ النيل الذى يعد امتدادا طبيعيا للنيل الذى تركه وراء ظهره هناك فى " البلد " ، لكنه - وهو واحد من الشخصيات الرئيسة فى الرواية - لم يجذبه النيل بقدر ما لفتت نظره هؤلاء الفتيات اللاتى يغسلن الأوانى فى مياه النيل ، كما هاله هؤلاء الأطفال الذين يصطادون السمك بسنانير ، ثم يرجع إلى بيت " البهى عثمان " الذى كان قد عاد من المصلحة ، وينطلق "عبد الرحيم " من هذا المكان - فضل الله عثمان - إلى حيث يصطاد فى اليوم التالى عصفورا طائرا فوق النيل بسنارته الطويلة بدلا من اصطياده السمك ، مما يدل على أن شخصية " عبد الرحيم " تمثل خطا متفردا فى نسيج الصراع كما يبرزه الحدث الروائى .

و" عبد الرحيم " يمثل المعادل الموضوعي للإنسان العربى المعاصر فى بحثه الدائم عن عملية خلقه من جديد وبحثه عن هويته المطموسة ، " بيد أن عملية الخلق الجديدة للإنسان العربى لا ينبغى أن تنسيه خصائصه الذاتية التى ينفرد بها عن غيره من العالمين ، ولا يجوز أن تذيب هويته فى

هويـات الآخريـن ويصـبح بـلا هويـة ولا شخصـية مانعـا وسـط الزمان والمكان " (١١)

وفـى المشـهد الـثانى مـن هـذا الفصـل ينـتقل بـنا الكاتـب نقلـة قافـزة يحكمـنا فـى أحداثهـا المكـان ؛ حيـث تجـرى عملـية جراحـية لــ " عـبد الرحـيم " فــى " المستشــفى " تســتخرج علــى إثــرها "حصـوة" مـن كليـته ، وينـتج لـنا هـذا المكـان الجديـد " المستشـفى " شخصـية جديـدة فـى الـرواية هــى " أفكـار " الممرضـة الـتى خطـبها بعـد ذلـك " عـبد الرحـيم " ، وهــى تمـثل تمـرد الفـتاة العربـية علـى واقعهـا ، وقـد أشـار الكاتـب إلـى ذلـك إشـارة ذكـية فجعلهـا تخـتلف فـى قسـماتها ولـون شـعرها وبشـرتها عـن بقـية بنات جنسها فى نفس مجتمعها .

ولأول مـــرة تظهـــر " هـــانم " - أم " عـــبد الرحـــيم " و" نـرجس " - فـى الترتيـب الزمـنى وحسـب الوظـائف السـردية عـندما حضـرت الاحـتفال بخطـبة " عـبد الرحـيم " لــ " أفكـار " قادمــة مــن " الـبلد " حيـث كانـت تقـيم ، ومعهـا أخوهـا " عـبد العزيـز " والعمـدة " عـبد الرحمـن " ، ولكـن هـذه العلاقـة بيـن " عـبد الرحـيم " و" أفكـار " لـم تـدم طويـلا نتـيجة الصـراع والتناقض بين القادم من القرية وساكنة المدينة .

ثـم ينـتقل بـنا " أصـلان " إلـى مكـان آخـر فـى مشـهد آخـر فـى الفصـل نفسـه وهـو مصـلحة البوسـطة العمومـية حيـث يعمـل

" البهى عثمان " و" عبد الرحيم " الذى أوقفوه عن العمل ورجع إلى " البلد " ، لكن هذا الرجوع لابد أن يكون من " فضل الله عثمان " كذلك .

وفى مشهد آخر حيث يبرز " عبد الرحيم " فى " البلد " عاطلا بلا هوية مما يثبت أن " البلد " لا تمثل له شيئا ذا بال بخلاف بقية شخصيات الرواية الذين مثلت لهم " البلد " قيمة عظيمة مما جعله يجد فى محاولة العودة إلى " مصر " - فضل الله عثمان - حيث مصلحة البوسطة حتى عاد مع قيام ثورة يوليو وترقى فى الوظيفة فجلس خلف أحد " الشبابيك " التى تتعامل مع الجمهور ، وقد كان لهذا المكان فضل فى التعرف على امرأة أخرى تدخل حياته وهى " إنشراح " المطلقة ذات " العيال " التى شاركها سكنة شقتها على النيل ، وترك " فضل الله عثمان " بعد زواجه منها ، وهو الزواج الذى لم يطل - كذلك - لمعارضة الأهل فى " فضل الله عثمان " وفى"البلد"، ولأن " إنشراح " لم ترغب فى التنازل عن " المعاش " الذى تستحقه من زوجها الأول.

لكن الكاتب لم يترك " عبد الرحيم " يدور فى فلك هذه الأماكن الخالية فيزوجه مرة ثانية من " سعاد " ، وقد أقيم حفل الزفاف فى ساحة القرية التى تقع تحت سفح الهرم الكبير ، وبموت الحاج " مرتجى " والد " سعاد " اضطربت حياتها

بين بيت أبيها حيث أختها الأرملة وأولادها وبيت زوجها فى " فضل الله عثمان " فاستحالت الحياة بينهما خصوصا أنها لم تنجب له طفلا .

يلاحظ فى عرض هذا الفصل وهو الثالث حسب وروده فى الرواية أنه من أطول فصول الرواية وأكثرها ازدحاما بالأحداث مما يناسب أوليته الزمنية بعد إعادة الترتيب حيث يسرد الأحداث ويرسم الشخصيات ويحدد الأماكن فحل كثيرا من مشكلات الفصلين الأول والثانى بالتوضيح والإبانة ، ثم يأتى بعده الفصل الرابع ثانيا فى الترتيب الزمنى فيبدؤه الكاتب بوصف مسهب لبيت " عبد الرحيم " الذى اختلف فى هيئته وتركيبه خصوصا بعد زواجه من " دلال " - ابنة بلده - رمزا للعودة إلى الجذور ، إضافة إلى أن أمه " هانم " انتقلت من " البلد " إلى بيت " عبد الرحيم " فى " فضل الله عثمان " ، وعاشوا جميعا حياة هادئة مطمئنة يتجاذبون أطراف الحديث عن " البلد " والعمدة والأرض والبحث عن الهوية والجذور .

وفى هذه الآونة يموت " البهى عثمان " - زوج أخت "عبد الرحيم " - وذلك فى الفصل الثانى وتموت " نرجس " فى الفصل الخامس فيموت " عبد الرحيم " فى الفصل نفسه بعدما نراه يحمل فى عربة الإسعاف إلى المستشفى حيث مات وذلك فى الفصل الأول من الرواية بترتيب " أصلان " وأمه

"هانم " تنظر من خلف الباب وقد ماتت معنويا إذ تعيش فى الزمن الماضى وفى الأماكن التى خلفتها وراءها فى " البلد "، ثم تكتشف " دلال" بعد موت " عبد الرحيم غياب " هانم " وضياعها فى الفصل السابع مع أن " سلامة " أخبر الأستاذ "عبد الله بن البهى عثمان " بغياب جدتهما فى الفصل الأول حيث بدأ رحلة البحث عنها .

والأستاذ " عبد الله " يمثل حلقة أخرى من الصراع بين شخصيات الرواية ؛ فهو يمثل المثقف المفكر الذى لا يستطيع التوائم مع من حوله فى المكان والذى لم يتوافق مع حكومة الثورة التى حاربت فكره وثقافته وكتبه وحكمت عليه بالسجن ، كما أحس المرارة لما أصاب الوطن من انتكاسات مما دفعه - مع أبناء جيله - إلى تيه وحيرة وانفصام عن المجتمع . " لقد أدرك الناس عندئذ أن الطاغوت كان سبب المحنة فى كل الأحوال وكان عليهم أن يفتشوا فى ذواتهم الداخلية وينقبوا عن الأماكن العامرة ويتعرفوا على الخرائب ويواصلوا رحلة البحث عن هوية جديدة ليقفوا على أقدامهم ويواجهوا الناس من حولهم " (١٢)

ويبدو هذا التنافر بين الأستاذ " عبد الله " المثقف المأزوم وبين الأهل والمجتمع فى قول " أصلان " :

" الأستاذ " عبد الله " شعر بالضيق من هذه الطريقة التى زادت عن حدها فى الكلام ، وبانت على وجهه علامات الاستهجان . وكان تقديره لشقيقه فى هذه اللحظة أنه صحيح طيب ، لكن مجرد حمار ، وأن الحكاية القديمة التى جرت بينهما لظروف موضوعية تماما لا تبرر له أبدا أن يضع نفسه معه على قدم المساواة ، خصوصا من الناحية الفكرية . صحيح أن حالة الارتباك ، أو التوتر ، فى علاقاته بكل الناس الذين التقى بهم بعد الإفراج عنه كانت من المسائل الملحوظة ، إلا أنها كانت حالة متبادلة بينه وبينهم ، ولقد ظل لسنوات طويلة يرى فى عيونهم ما لا يفهمه ، وظل لا يعرف على أى نحو مثلا يأخذون كلامه وإلى أى درجة يمكنه أن يتبسط مع هذا أو ذاك " (١٣)

ومع هذا فإن الأستاذ " عبد الله " لم يزل يأمل خيرا فى مجتمعه فسافر ينشد ذلك الأمل فى " البلد " يبحث عن أرض الميراث المفقودة المسلوبة ، وهناك أيقن أن المكان تغير وتغيرت سكانه ، وبعدما فشل فى العثور على جدته "هانم " وعلى إرجاع " البلد " لم يجد مفرا من البقاء وحيدا منفردا فى " فضل الله عثمان " " فى مقدمة الحوش المعتم " يشاهد "فضل الله عثمان " من منظور ضيق مغلق (مشهد ٣٩ ص ٢٢٣.

التداخل الزمكانى :

على هذا العرض الموجز للحدث الروائى فى "عصافير النيل " بعد إعادة التشكيل من الناحية الزمنية دون إغفال المكان يمكن الجزم بأهمية الزمان إلى جانب المكان ، فكلاهما يعد من أهم العناصر التى تسهم فى تشكيل بنية الرواية إذ يتلازمان ويمثلان عنصرا مركزيا واحدا تقوم على أساسه الرواية ، ويرتبط هذا العنصر ـ أيضا ـ بعناصر القص الأخرى مما ينمى تشكيل الخط الدرامى العام للعمل الروائى الذى يسرد أحداثا تقع فى حيز مكانى محدد أو غير محدد ، وقد يكون هذا الحيز واقعيا أو خياليا ، وكل أولئك لابد أن يقع فى إطار زمنى هو الزمن السردى الذى يصف أحداث العمل ذاته

والزمكانية تمثل ذلك التفاعل الأساسى للعلاقات المكانية من جهة والزمانية من جهة أخرى التى تتخلل نسيج العمل الروائى ، والزمكانية ـ أيضا ـ فضاء زمنى مكانى ينظم علاقة الحاضر بالماضى وعلاقتهما بالشخصيات ، " ومن ثم يمكن إحالة الزمكان داخل فضاء الرواية المتخيل إلى نظيره المرجعى أو ما وراء المتخيل، حيث التاريخ والمجتمع يتم تمثلهما بطريقة مجازية تومئ إلى حضورهما الضمنى بين فقرات النص ومشاهده " (١٤)

ومن الثابت - كذلك - أن الزمن يترتب عليه عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار ويحدد السببية والتتابع واختيار الأحداث ، ومن ثم فإن شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة العنصر الزمنى خصوصا فى الرواية الجديدة التى تعقد فيها الخلط بين المستويات الزمنية الثلاثة خلطا تاما ، مما يصعب معه تتبع قراءة النص ، وما دام الزمن على هذه الشاكلة فلابد من دراسته مع العناصر الأخرى لأنه يؤثر فيها وينعكس عليها .[١٥]

أما بالنسبة لطريقة " أصلان " التى اعتمدها فى بنية روايته بتداخلاتها الزمنية والمكانية فإنها كانت السبب الرئيس الذى دفع الباحث إلى هذه المحاولة من إعادة التشكيل والترتيب، ولم يكن المقصود فى هذا العمل مجرد رصد لمجموعة من الملاحظات الخاصة بالحبكة أو تحديد عدد من الخطوط الرئيسة للحدث لأنها تصبح فى هذه الحال غير ذات قيمة فى ذاتها ، لكن أهمية هذا العمل تكمن فى الإشارة إلى التقنية الفنية التى التزمها " إبراهيم أصلان " فى روايته ؛ حيث اقتربت - فى تشكيلها - من تلك الروايات الجديدة مخالفة للرواية التقليدية التى تصف المجتمعات وصفا كليا شاملا ، وتتضمن شخصيات بشرية عديدة متنوعة ، وتكتظ بالأحداث وتعنى بتصويرها وتصوير الحياة عبر مرحلة ممتدة من

الزمن، لكن رواية " أصلان" تشبه الروايات الجديدة التى لا يجوز تلخيصها - مجرد تلخيصها - كما يقول " روجر ب هينكل " :

" إن الملاحظات الخاصة بالحبكة أو الخطوط الرئيسة للحدث ليست بذات قيمة فى حد ذاتها .. اللهم إلا فى تلك الروايات التى عمد الكاتب فى بناء حدثها على لون من التداخل المثير للحيرة والارتباك . كثيرون جدا هؤلاء الذين يبدأون دراسة الأدب ولديهم اقتناع شديد بأن تحليل الرواية يعنى إعادة تقديم أحداثها بعباراتهم الخاصة . وهذا فى حد ذاته عمل ليست له أدنى قيمة .. وأى قارئ متواضع الذكاء بمقدوره إدراك الأبعاد الأساسية للحبكة فى معظم الروايات . إن العناية بالخط الأساسى للحدث فى رواية ما تعد أمرا هاما فى تلك الروايات التى يطرد خلال بنائها استثمار الحدث لما نتوقعه من احتمالات مسيرة الرواية استثمارا فنيا ذكيا حين يقودنا المؤلف تجاه أبعاد عميقة ومعان خفية يحرص على ألا نفلتها " (١٦)

وهذا يدفعنا - لا محالة - إلى تتبع وجهة الرواية ومحاولة استكناه منظورها وما تشكله من عالم غريب ، خصوصا إذا انتحت منحى جديدا مثل "عصافير النيل" وهذا يعنى أن تلك التصورات التى لا يتوقف تولدها وتناميها ترتهن بشكل القصة . قد لا تلزمنا محاولة التنبؤ بوقوع أحداث معينة..

لكن الأحرى أن نستبين المدى الذى سوف تقودنا إليه داخل حياة الشخصية .. أن نعرف نطاق الخبرات التى سوف تشغلها، والأهداف التى تسعى إليها ونستشعر المصير الذى توشك الشخصيات أن تؤول إليه ... وهذا أمر ضرورى بالنسبة للحبكة القصصية . وكلما توثقت الروابط النفسية التى تربط ما بيننا وبين أشخاص الرواية كان هذا حريا بدفعنا إلى موالاة التفكير فيما سوف يحدث لهم . ومع اطراد اهتمامنا بالشخصية القصصية ؛ نحاول التنبؤ بما سوف تتطور إليه الأحداث حتى يصل بنا الأمر إلى تمثل النهاية التى تنتهى إليها القصة . (١٧)

الشخصية المسطحة والحبكة :

وإذا أردنا تطبيق ذلك على " عصافير النيل " فإننا لا نكاد نجد هذا النهج سوى فى رسم شخصية وحيدة هى شخصية " هانم " أم " عبد الرحيم " و"نرجس" وجدة أبناء " البهى عثمان " ؛ " عبد الله " و" سلامة " و" إحسان " ، رابطين ذلك كله بالمكان وتحرك هذه الشخصية من خلاله ، مما يثبت أن الحيز المكانى " لا يتحقق - إذن - حضوره من خلال فرادة هندسية أو عراقة تضرب فى التاريخ ، فيشحب بجوارها الجديد ، وإنما يتحقق هذا الحضور فى الشخصيات التى تصطرع على أرضه ، محققة لها وجودا أسطوريا ينقل المكان

من مجرد بقعة يعيش فى إهابها أناس متعينون إلى مستوى الرمز ، والأسطورة الدالة " (١٨)

ومن خلال التعرض لسير حركة الحدث الروائى تعبيرا عن المنظور الفنى لـ " أصلان " نجده يزيد من تعاطف القارئ الوجدانى نحو " هانم " ، عاكسا على حركتها داخل المكان الملتصقة به بعض الحقائق والأفكار والأيديولوجيات التى يريد أن يبثها من خلال شخصياته ومدى ارتباطهم بالمكان الذى يحيون فيه ، بل المكان الذى يعد جزءا لا يتجزأ من تركيبة هذه الشخصية ، حيث تبرز الآمال المحيطة وطبيعة العلاقات الشائكة تبعا لتطورات الحياة .

هذا على الرغم من أن شخصية الجدة " هانم " شخصية مسطحة - فى ظاهرها - بمعنى أنها " تدور حول فكرة واحدة أو صفة لا تتغير طوال القصة فلا تؤثر فيها الحوادث ولا تأخذ منها شيئا ، أى هى شخصية أحادية الجانب على حين النوع الثانى وهى " الشخصيات المستديرة " أو النامية التى تتكشف لنا تدريجيا خلال القصة ، ويكون تطورها عادة نتيجة لتفاعلها المستمر مع هذه الحوادث " (١٩)

وهذه الشخصيات المسطحة يتعرض لها " فورستر" بوصفها تحمل أفكارا ثابتة للروائى أما الشخصيات المستديرة - النامية - التى تجسد التنوع والتعقيد فى طبيعة الشخصية

الإنسانية " فهى الشخصيات المناسبة - فى نظره - لتمثيل البعد المأسوى لأطول أمد ممكن ، كما أن بمقدورها أن تقودنا صوب أى نمط من المشاعر فيما عدا مشاعر المرح والتواؤم"[٢٠]

أما " إدوين موير " فإنه يسلم بوجود الشخصيات المسطحة فى العمل الروائى وثباتها " على أنها خاصية وليس خطأ ، فماذا يمكن أن يصنع الكاتب بها وهى على سطحيتها تلك ؟ وما وظيفة حبكته ؟ لن تتبع هذه الحبكة تطور الشخصيات لأنها ما دامت مسطحة فهى لا تتطور ؛ وهكذا تكون وظيفة الحبكة أن تضع الشخصيات فى مواقف جديدة وتغير من علاقتها بعضها ببعض ، ومن خلال ذلك كله تجعلها تسلك سلوكا نمطيا " [٢١]

فالكاتب - فى أول مشهد من مشاهد الرواية - يبرز لنا هذه الشخصية من خلال المكان البسيط المسطح المتداخل مع وصف الشخصية ، معبرا عن ثباتها وجمودها وتوقفها فى أمكنة لم تعد موجودة فى الزمن السردى ؛ فهى على الرغم من أنها تنتبه من غفوتها ترجع بانتباهتها إلى زمن ماض ومكان بعيد عن لحظة الصفر ومسرح الأحداث الآنية ، حيث يحملون ابنها " عبد الرحيم " فى عربة إسعاف من " فضل الله

عثمان" وهى تعيش بذهنها هناك فى " البلد " ، حيث الانتخابات التى انتهت منذ عشرات السنين [٢٢].

ثم نجدها فى آخر مشهد من مشاهد الرواية وقد فارقت " فضل الله عثمان " الذى سكنته أكثر من ثلاثين عاما لم تعد فيها إلى " البلد " ، لكنها لم تستطع نسيان الجذور لأنها لم تجد هويتها فى المدينة ، مما دعاها إلى الخروج للبحث عن ابنتها " نرجس " التى ماتت وهى مغيبة لا تدرى ، وهى - فى الحقيقة - تبحث عن هويتها المفقودة راغبة فى العودة إلى " البلد " التى تمثل لها الأصل والحضن الدافئ الذى افتقدته بالمدينة حيث إحساسها بالاغتراب النفسى ، راغبة فى الفكاك من أسره بالرجوع إلى " البلد " :

" والجدة " هانم " ما زالت تمشى . تبحث عن بيت ابنتها " نرجس " ناحية يدها الشمال ، وشباكها الأخضر المفتوح . تدور مع الأزقة ، وتغيب فى الحارات . تفتش فى وجوه الناس . تلج البيوت المفتوحة وتغادرها . وتدخل الدكاكين على أصحابها تتفرج ، وتلمس فترينات العرض الزجاجية بأصابعها الدقيقة الجافة وتضحك فى عبها . وتدارى اخضرار وجهها الغريب فى طرحتها الحريرية السوداء. إذا داهمها الليل تحتمى بالماء . تنام جالسة بجرمها الصغير تحت شجيرات الخروع بأوراقها العريضة المائلة على حافة النهر

الساكن ، تغفو ، وتقوم على ارتجافة الفجر الفضى عبر الكوبرى الحديدى القاتم . تبلل وجهها وتمضغ قبضة من الأعشاب الرطبة وتحبو . تطلع أعلى الشاطئ المنحدر ، وتقف هناك تحت الكافورة الكبيرة العالية . الجدة " هانم " تنظف ثوبها من قش المكان . وترهف أذنيها صوب موكب عربات الكارو القادمة من سكة القناطر وهى تقترب محملة بالخضر الطازجة تتابع خبب الخيل التى يقودها الرجال النائمون فى ضباب الصباح . تسمع رنين الأجراس النحيلة وهى تتأرجح ، تشيعها وهى تخبو وتغيب واحدة تلو الأخرى عند انحناءة النهر ، وتنادى علىّ أحد يسمعها : " مش رايح البلد يا بنى ؟ " " [٢٣]

فالجدة " هانم " تدور فى فلك مكان واحد مغلق على ذاتها تبحث عن شىء ضائع ، وعلى الرغم من أن الرحلة من مكان إلى مكان مستمدة من أسطورة البحث فإنها - هنا - لا تنتقل ولا ترتحل بل هى قابعة فى مكان واحد تدور فيه فتنتهى إلى حيث بدأت ، وانغلاق " هانم " بهذه الصورة فى مكان واحد يعبر " عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجى - أى مع الآخرين - بل يضيق المكان الحابس فيصل إلى مجرد غرفة ؛ فنجد الشخصية حبيسة غرفتها لا تستطيع أن تبرحها مثل رواية " هرمان هيس " " ذئب الفيافى" ، " ومن هذا النوع من البناء لمكان الرواية نستشف

رؤيـة الـروائى لعالمـه ولأهـم مـا يـرى أنـه هـو مشـكلة الإنسان " [٢٤]

فـالجدة " هـانم " مـنذ غـادرت " الـبلد " إلـى " فضـل الله عـثمان " وهـى ملتصـقة بالمكـان لا تغـادره بـل لا تغـادر حجـرتها " الصـغيرة المعـتمة فـى نهايـة الطـرقة الطويلـة ... علـى الكلـيم بـثوبها الأسـود " (ص١٧) أحـيانا ، وأحـيانا أخـرى تـنام فـى العـتمة غـير " واضـحة فـى ركـن السـرير " (ص٥٥) وأحـيانا ثالـثة تجلـس فـى " حـوش البيـت " حيـث لا تكـاد تـرى مـن " عـتمة المكـان " (ص٢١٧) أو تقـبع فـى " الجـو المعـتم وراء الزير " (ص٢٢٠) .

وظيفة المكان العاكس :

إن هـذه التراكيـب اللغويـة الكثـيرة المكـثفة الـتى تعـبر عـن الظلمـة والعـتمة تـدل علـى الثـبات والجمـود بـل الفـناء والمـوت ، حيـث تشـيع فـى الـرواية ؛ فـترد ألفـاظ " العـتمة " و" الظلمـة " ومـا يجاورهـا فـى حقلهـا الدلالـى ثلاثـا وسـتين مـرة ممـا يشـير إلـى موقـف الكاتـب مـن قضـايا وطـنه وانعكـاس هـذا علـى طبـيعة المكـان ، وهـذا الـبعد الـرؤوى الفـنى لا يقـف عـند حـد شخصـية الجـدة " هـانم " بـل تعداهـا إلـى شخصـيات أخـرى فـى الـرواية ، وإن ربـط " أصـلان " بيـن رؤيـة هـذه الشخصـيات الأخـرى ومـا عكسه المكان على شخصية " هانم " ؛

فالأستاذ " عبد الله بن البهى عثمان " " يتأمل الصورة التى جلست فى مقدمتها أمه " نرجس " ، ما زالت بصحبتها ، وإلى جوارها الجدة " هانم " ضئيلة فى طرحتها السوداء ، وخلفهما كان خاله " عبد الرحيم " ممتلئا وشابا بشعره الطويل المفروق وبينما هو واقف انقطع النور وجاءت " دلال " تحمل لمبة الجاز الكبيرة وضعتها على قاعدة النافذة الطويلة التى فتح نصفها العلوى على " فضل الله عثمان " المعتم " (٢٥)

فانقطاع النور هنا جاء مرتبطا بالصورة المعلقة على الجدار التى تحمل أمه وخاله الميتين حقيقة وجدته الميتة حكما ، وهذا يناسب الظلمة التى ترتبت على انقطاع التيار الكهربى ، حتى " فضل الله عثمان المعتم "يبرز هذا الموت والجمود ، وقد برزت هذه الإشارة أكثر من مرة بالنسبة لـ " فضل الله عثمان " (ست عشرة مرة) ، حيث انقطع النور فى وجود " نرجس " و" البهى عثمان " الذى يرى أن " فضل الله عثمان كله عتمة " (ص٢٦) و" نرجس" " التى تخاف من عتمة القبر فتطلب من " البهى عثمان " أن ينيره لها ولو أسبوعا واحدا حتى تألف ظلمة المكان" (ص٢٨،٢٩) .

فمن خلال هذه الألفاظ التى تشيع العتمة والظلمة فى المكان يضغط "أصلان" على ثبوت هذا المكان وتوقف حركيته ؛ فالشخصية - على هذا الأساس - تفقد إحساسها التام

بالمكان الحال ، ولعل فى هذا إشارة إلى الوطن السليب الذى افتقده جيل الستينيات والأجيال التى تلته بعد انهزامهم أمام هدم شعارات ثورة يوليو ومبادئها وقد " يبدو أن بعضا هاما من الازدهار والتجدد والنضارة الذى تعيشه الرواية المصرية العربية الآن يثبت يؤكد عدة حقائق فكرية وجمالية .. أهمها أن الرواية عند جيل الستينات والأجيال اللاحقة أصبحت أداة تأريخ وتحليل وتفسير وفهم للحياة السرية لصعود وسقوط وأزمات ثورة يوليو ١٩٥٢ وما أحدثته من تعديلات طبقية فى قلب وشبكة العلاقات الاجتماعية غيرت النسب ومعدلات التوازن بين الطبقات ، وبالتالى غيرت القيم " (٢٦)

وقد كان الانحراف عن الجادة وعدم الجرى وراء المثل القديمة من نتائج ذلك، " وكان لابد أن ينقرض ممثلو تلك المرحلة من الجيل الشاب الذى ترعرع وسط تقاليد العصر البطولى . ولقد كانت حتمية انهياره وفشل الطاقات التى ولدت فى مرحلة الثورة وعصر عبد الناصر موضوعا مشتركا فى كل روايات جيل الستينات وما تلاهم من أجيال والتى دارت معظمها حول زوال الوهم فى تلك الفترة " (٢٧)

وهذا المغزى الذى أشرنا إليه يبدو بوضوح فى علاقة الجدة " هانم " وغيرها من الشخصيات بـ " البلد " ، هذه اللفظة ذكرها الكاتب فى الحوار أو السرد ثلاثا وثلاثين مرة

وذكرها مع حقلها الدلالي - القرية والأرض ... - ستا وستين مرة ، مما يوحي بأنها الوطن الذى صدم أهله فى ثورته (الرمز) ويبدو ذلك بوضوح فى نظرة " البهى عثمان " لهذه الثورة عندما صدم فى الردود على شكاواه ، فراح يستغيث مرسلا " إلى المصلحة والوزارة والنقابة والنائب العام والاتحاد الاشتراكى كما كتب رسالته الأخيرة إلى الرئيس جمال عبد الناصر . أخبره أنهم أثناء فرز الخطابات كانوا يعثرون على منشورات الضباط الأحرار (بسبب مظاريفها المتشابهة) قبل قيام الثورة وأنهم لم يبلغوا عنها ، بل كانوا يعطونها لزملائهم الموزعين لكى يقوموا بتوزيعها دون أن يشعر واحد من المسؤولين . كان يأمل أن الرئيس سوف يقدر أنه أحد الذين أخلصوا للثورة وساهموا فى نجاحها وبينما هو يتوقع الرد مات عبد الناصر فجأة " (٢٨)

والكاتب محب لوطنه مشغول بقضاياه حامل همومه منتظر الآمال المرجوة لهذا الوطن،وما كان حديث الشخصيات فى روايته عن " البلد " إلا ارتباطا بالوطن وحبا له ؛ فهو فى بؤرة شعور شخصيات الرواية كلها ، تنعكس هذه الأفكار على شخصية الجدة " هانم " التى لا يغيب ذكر " البلد " عن لسانها ولا تخفى رغبتها الدائمة فى العودة إلى " البلد " لكنها لا تعود.

مثلها في ذلك مثل " دلال " التي تمنت العودة إلى "البلد" خصوصا بعد موت زوجها " عبد الرحيم " ، وتزيد هذه الرغبة عندها " كلما انقطع النور " مما يزيد من إحساسها بالغربة في " فضل الله عثمان " حيث " لا أهل ولا دار ولا أرض ولا بلد " (ص١٢٣) لكنها ما زالت تأمل في استرداد حقها ونصيبها من " الأرض"، على الرغم من أن كثيرا من المغتصبين قد توالوا عليها وهي لا تستطيع أن تحدد مكانها بدقة ، لكنها موجودة في " البلد " ، فهي باقية ولو كان أول من اغتصبها :

" العمدة " عبد الرحمن " حطها في كرشه وكتب حيازتها باسمه مع غيرها من الأراضي ، ورجع قال إنه أجرها لواحد ، الواحد مات من زمن وعياله ركبوها من بعده وماتوا وأضافت إن الله وحده هو الذي يعلم إن كانت عيال عياله هي التي تزرعها هذه الأيام أم أنهم أجروها لأحد آخر "(٢٩)

وقد تجزأت هذه " الأرض " وتفتت مما ساعد أكثر على ضياعها ، كأن الكاتب يشير إلى الوطن كله الضائع الممزق ؛ فيقول بلسان " عبد الله بن البهي عثمان " المثقف الذي يمثل هذا الجيل المأزوم :

" الأرض ؟ تلك التى يحلم بها إخوته . أين ؟ وكيف ؟ كانت هذه الأرض ملكا للجدة الكبيرة فى الأصل ، للجدة الكبيرة " عزيزة ". وعزيزة ماتت . الثلث ورثته ابنتها هانم ، جدته ، والثلثان ورثهما ابنها عبد العزيز ، شقيق جدته . وظل عبد العزيز يفلحها بنفسه لكن عبد العزيز مات . والعمدة عبد الرحمن أعطاها لمستأجر من معارفه . أبناء عبد العزيز لهم الحق فى ثلثى الإيجار . وهانم الثلث . لكن هانم ماتت . الثلث يرثه أبناء هانم : نرجس وعبد الرحيم ؛ ثلث لنرجس وثلثان لعبد الرحيم . ونرجس ماتت المفروض أن يرثها عبد الله وإخوته وعبد الرحيم مات والمفروض أن ترثه دلال وعيالها ، ودلال أخبرته أن العمدة عبد الرحمن مات والمستأجر القديم مات وعياله ماتوا ولا أحد منهم يعرف أين هى الأرض ولا من يركبها الآن . حكاية لا أول لها ولا آخر . صحيح إن كل حى منهم له حق ولو شبرا فى هذه الأرض . لكن أين ؟ وكيف ؟ " (٣٠)

وعلى الرغم من أن معظم شخصيات الرواية الرئيسة تحرص كل الحرص على هذا الشبر من أرض الوطن "البلد" فإن شخصية " عبد الرحيم " تعادل هذا الصراع الدرامى بوصفها خطا مناقضا لهذه الشخصيات ؛ فنجده ينسى" البلد" بمجرد نزوله " فضل الله عثمان " لأن " مصر " كلها عنده

لم تكن تمثل له سوى انتفاع وارتزاق ؛ فهو يمثل النفعية والفردية التى عبرت عنها الرواية الحديثة " فرجية التاجر الذى يكسب وينتصر لا لأنه يريد الكسب والانتصار فحسب بل لأنه يعرف كيف يربط الأسباب والنتائج ويعرف مدى تأثي العالم الخارجى فيه كما يعرف مدى تأثيره فى العالم الخارجى على أساس فهمه لطبيعة كل منهما " [٣١] فنجد " عبد الرحيم " ينتفع بأول علاقة نسائية له فى " مصر " مع " بسيمة الموضة " التى أعطته ملابس زوجها الأول (ص١٨١) ولم يهتم بمرض جدته الذى يعنى الموت وأتم زواجه من " سعاد " لأن أباها " وعده بألا يكلفه بأية مصاريف " (ص١٠٥) وطمع فى معاش "إنشراح"، وأمه " هانم " نفسها لم تسلم من نفعيته "(ص١٢٢) .

ويشير الكاتب بلمحة ذكية إلى هذه النفعية بلسان " نرجس " عندما أراد "عبد الرحيم " أن يصنع سنارة يصطاد بها : " سنارة إيه يا وله ؟ أنت جاى مصر تصطاد ولا جاى تشتغل ؟ " (ص٦٦) وقد كانت هذه السنارة " أطول سنارة شهدها " فضل الله عثمان " حتى ذلك الوقت " (ص٦٩) وهذه إشارة ذكية من الكاتب إلى أن سلوك " عبد الرحيم " كان غريبا على أهل " فضل الله عثمان " ، ويؤكد هذا أن " عبد

الرحيم " كان يحس نيل " مصر " بحرا كبيرا تتضاءل أمامه الترعة الصغيرة فى " البلد " (ص٦٨) .

على هذا النحو استطاع " إبراهيم أصلان " إبراز منظوره الروائى من خلال مكانين رئيسين ؛ " فضل الله عثمان " و" البلد " ،فهما يمثلان الواقع والمثال ، أو الحاضر والماضى الذى تسترجعه الشخصيات استشرافا للمستقبل الذى ينطلق عنهم من الماضى الزاهر لا من الحاضر المنغلق على مجموعة من الانكسارات والهزائم النفسية التى أصابت الوطن، مما يمنح المكان بطولة خاصة ، فالوطن يسلب من أهله ومن المعتدين وهذا يصيب الأحرار فيه بإحساس مرير بالاغتراب والظلمة والعتمة وموت الإنسان فى هذا الوطن بل موت المكان ذاته .

ومن ثم فالمكان عند " أصلان " لا يمثل مجرد رقعة جغرافية بل هو الوطن ذاته ؛ فهو يعبر من خلال هذا المكان عن أصالة الشخصية المصرية واستمساكها بعرى الإصلاح فى المجتمع على الرغم من الحرمان والحيرة التى أصابت هذا الجيل ، وظهر ذلك بوضوح فى علاقة الشخصيات بالمكان الذى تدور فيه الأحداث .

و" أصلان " - بذلك - يعبر عن جيل كامل يلفه القلق مع عجزه عن تحقيق الهوية والاستقلال الذاتى فى عالم متغير ،

لذا ينشأ التمرد لدى شخصيات العمل الفنى على أثر إسباغ الكاتب ذلك عليها ؛ ففى التمرد المستمر والمعارضة النشطة تتجدد الرؤية ويعظم دور الإنسان .

ويكون التمرد السياسى والاجتماعى معادلا فنيا للتفرد البطولى ، ويجدر بالكاتب أن يؤمن بقدرة شخوصه على التمرد حتى يترك لهم مساحة من الإرادة الحرة خارج حدود القيود الاجتماعية والضغوط السياسية مما يسهم فى نمو الشخصية ، وعندما تبدو الشخصية فى الرواية مشتتة منهكة معرضة للابتزاز والاستلاب فإن الكاتب بذلك يبذر بذرة التمرد الانقلابى والبحث عن الحرية وإيجاد معنى للحياة . (٣٢)

وقد يبدو هذا التصور فى شخصية " عبد الرحيم" الذى تمرد على " البلد " فى بداية أحداث الرواية و" البهى عثمان" الذى اصطدم بالثورة وابنه " عبد الله " المثقف المأزوم الذى عاش وحيدا فى ذلك الوطن .

وعلى الرغم من هذه الإشارات والرموز المكثفة فإن "إبراهيم أصلان " كان حريصا كل الحرص على أن يكون مغزاه فى رواياته غير متعمد ، لأنه - فى نظره - يفسد كل شىء :

" أظنها مسألة خطيرة جدا مسألة المغزى هذه أن تتم عمدا وهذا وحده كفيل بأن يفسد كل شىء ، إنها تثير جدلا

ولكنها لا تنتج فنا يرقى إلى مستوى التجربة التى يمكن أن تضاف إلى تجارب الناس أو تثريها . أن تهتم بأن يكون لقصتك مغزى يساوى أن تهتم بأن تضيف لطفلك أنفا أو قرنا ؛ والمسألة هى استبعاد كل ما من شأنه أن يعوق نمو هذا العمل.. لا يكتب الفن إلا بشروط الفن وحده . والكتابة تكاد أن تكون فى نهاية الأمر بحثا عن المغزى " (٣٣)

والثابت أن المكان الأظهر - الواقع المعيش - هو "فضل الله عثمان " بمدينة " إمبابة " الذى نزح إليه أهل القرية - عصافير النيل - حيث صراعات جديدة وتناقضات ومحاولات البحث الدائم عن هوية فى عالم يملؤه اللامعقول على المستويين القومى والشخصى ، خصوصا بالنسبة لجيل الستينيات حيث أصبحت الرواية أداة تأريخ وتحليل وتفسير ومحاولة فهم للحياة التى ترتبت على قيام ثورة يوليو ، وما أحدثته فى شبكة العلاقات الاجتماعية الطبقية من تغيرات نتج عنها تغير كبير فى القيم ، إضافة إلى ما تلا ذلك من أحداث أصابت الوطن حتى زمن كتابة هذه الرواية .

ودور المكان ووظيفته فى الأساس تتمثل فى تشكيل عالم من المحسوسات قد تتطابق مع عالم الواقع وقد تخالفه ؛ فالمتلقى - فى أثناء قراءته للرواية - يرتحل إلى عالم مختلف عن عالمه الذى يعيش فيه ، فعالم الرواية عالم خيالى من صنع

كلمات الروائى " ويقع هذا العالم فى مناطق مغايرة للواقع المكانى المباشر الذى يتواجد فيه القارئ " (٣٤)

ومع هذا فعلى مستوى القص نفسه وسير الحركة الدرامية فى الرواية يندمج البطل مع الواقع ويعيش مع المكان فى علاقة تفاعل متبادلة ، فتحول ثبات المكان الذى يمكن أن نجده فى الواقعية التسجيلية " إلى علاقات اجتماعية تطلبت أسلوبا ديالكتيكيا ، يوضح طبيعة هذا التفاعل بين الذات والواقع من ناحية ، ويكشف عما ينتج عن هذا التفاعل من علاقات اجتماعية من ناحية أخرى . وبذلك اختفت أو كادت تلك الحقائق المادية الحيادية للواقع ، والتى تحرص عليها الواقعية التسجيلية ؛ حيث اهتمت الواقعية التحليلية بالملامح المادية التى تكثف دورة الحدث فى الشخصية والتى تعكس ردود أفعال الشخصية تجاه الحدث " (٣٥)

والمكان الروائى عالم بلا حدود متشعب نحو سائر الاتجاهات ، والكاتب يستحضر من خلاله جميع مشكلاته السردية الأخرى ، وتعبر شخصيات العمل الروائى من خلاله عن أهوائها ورغباتها ومرامى مبدعها ، وإذا كان المكان يتخذ دلالته التاريخية والسياسية والاجتماعية من خلال الأفعال وتشابك العلاقات ، فإن قيمته الحقيقية تتمثل فى علاقته بالشخصية بصفة عامة ، " والشخصيات فى الدراما الحديثة

تحمل في إهابها الرغبات والإرادات المتعاطفة والمتصارعة ضد قوانين المجتمع والتقاليد الأخلاقية بل وحتمية الوجود نفسه... ومن خلال المعاناة والمقاساة والآلام يزداد المتفرج - المتلقي - وعيا وفهما وإدراكا " (٣٦)

وفي الوقت الذي يعطي بعض النقاد المكان بعدا كبيرا لأن بيت الإنسان - في نظرهم - امتداد لنفسه ؛ فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان (٣٧) نجد بعض النقاد الآخرين يفرغونه من أية دلالة ؛ فهو - عندهم - محض وجود موضوعي لذا لا ينبغي إسباغ دلالة ما عليه (٣٨) لكن الثابت عندي أن للمكان دورا كبيرا مؤثرا في تحريك الأحداث ورسم الشخصيات ووصف المنظور الروائي بصفة عامة للكاتب .

وصف المكان :

ليس من شك في أن الروائي عندما يصف المكان يحمله إشارات وانطباعات خاصة ، والثابت - أيضا - أن الكتاب يختلفون فيما بينهم في كيفية هذا الوصف وإن كان الأسلوب السينمائي قد تسلل إلى الروائيين العرب المعاصرين ، ولعل "إبراهيم أصلان " من أهمهم في هذا المنحى الوصفي " فهو كاتب يمتلك حاسة سينمائية حادة في سرده ، ويوظفها باقتدار ووعي . يكتب مقاطع تصويرية ، تتوزع على لقطات تتراوح في القرب والبعد بانتظام . وتتميز بحركية سلسلة تلقائية ، دون

انتقال مفاجئ أو متعثر . يمسح الأشخاص والأماكن من خارج. ويعزف عن أى ملمح توصيفى لا يستمد مادته من الأشكال والألوان " (٣٩)

وقد تأتى مقاطع وصف المكان طويلة أو قصيرة مستقلة أو متداخلة فى الأحداث ، فتمثل لوحة منفردة ثابتة أحيانا "ولكن هذا لا يعنى بالطبع أن هذه المقاطع لا تنتمى إلى البناء الكلى للرواية ؛ فبالرغم من استقلالها فإنها توظف توظيفا جماليا فى خدمة محور الرواية وفى إضفاء الظلال والدلالات على مسار القص" (٤٠)

عندما أخبر " سلامة " شقيقه الأكبر " عبد الله بن البهى عثمان " أن الجدة " هانم " قد اختفت ذهب " عبد الله" إلى زوجة خاله " دلال " حتى يتبين الخبر ، وفى أثناء إخبارها إياه يوقف الكاتب زمن السرد حتى يصف مكان الغرفة الكبيرة التى يجلسان فيها :

" اتجه الأستاذ إلى الحجرة الكبيرة وقد بدا الهم يركبه فعلا ، وجلس راغبا فى سماع كل شىء بالتفصيل . كانت الحجرة تسع سريرا عريضا ، وطاقما أسيوطيا ، وكنبة بلدية تحت النافذة الطويلة . وعلى الجدار المطلى بالجير الأخضر الباهت ، علقت صورة بالأبيض والأسود فى إطار ذهبى قديم

، لكن دلال لم يكن لديها الكثير لكي تضيفه إلى كلام سلامة " (٤١)

فهذا المشهد الوصفي القصير الذي عمد فيه الكاتب إلى وصف المكان ، يثير عددا من الملاحظات ؛

فنلاحظ - أولا - أن وصف المكان هنا يتناسب مع الجو النفسي العام للشخصيات ؛ فـ " دلال " تبكي و" عبد الله " يعلوه الهم لغياب الجدة .

ونلاحظ - ثانيا - انقطاع زمن السرد وتوقفه عند بداية حكي " دلال " ، لأنها لم يكن لديها جديدا تضيفه إلى كلام "سلامة " الذي كان أول من أخبر " عبد الله " بغياب الجدة .

ونلاحظ - ثالثا - أن جدار الغرفة مطلي بالجير الباهت تعميقا لاستجلاء الموقف النفسي للشخصيات ، إضافة إلى الصورة الملونة بالأبيض والأسود فقط في إطار قديم .

وفي المشهد الذي يصور فيه الكاتب الحوار بين "البهي عثمان " بعد خروجه " على المعاش " وإحساسه بالانتهاء والتجمد ، و" محمد أفندي الرشيدي " الذي يسعى إلى استغلال هذه الحال لدى " البهي عثمان " بالوقوف في "الدكان" الذي يريد استئجاره .

وقد كان الرجلان يقفان في مكان واحد ، لكنه بالنسبة لـ " الرشيدي " " بجوار شباك المنور المفتوح " وهو بالنسبة

لـ " البهى عثمان " " جنب قاعدة الشباك وشم رائحة الرطوبة والفراخ " (ص٣١:٣٦)

ويبدو هذا التوازن النفسى المكانى مع " إنشراح " التى كانت تذهب كل أسبوع إلى شقتها تغتسل وتتجمل وترجع إلى " عبد الرحيم " فى " فضل الله عثمان " ، فيحرص الكاتب على أن يقابلها زوجها " فى الطرقة الطويلة أو أية زاوية من زوايا الحوش شبه المعتم أو على باب المرحاض " (ص٩٩) وهذا يتلاءم مع ظروف " عبد الرحيم " النفسية الذى اكتشف أنه أخطأ بزواجه من هذه المرأة .

وعندما قرر الأستاذ " عبد الله " السفر إلى " البلد " محاولا العثور على الأرض لإرجاع الحق إلى أهله - البحث عن الوطن المسلوب - ينطلق من " فضل الله عثمان " - الواقع المعيش - الذى يأتى وصفه ليثبت أنه واقع لابد أن يتغير- التمرد والرغبة فى التغيير - وراح يصف المكان بعينى " عبد الله " وصفا يمتد عددا من الصفحات ١٤٢:٤٦يقول فى بعضه " والأستاذ لاحظ أنه - فضل الله عثمان - صغر أو ضاق عما كان، ملأه العجب من أرضه التى ما زالت تعلو هكذا ، بحيث إن المداخل على جانبيه ظلت تزداد انخفاضا مع الأيام . كان يفكر فى أصحاب المبانى القليلة التى كان يعاد بناؤها أيام صباه وكيف كانوا يجعلون مداخل بيوتهم الجديدة تعلو عن

الأرض بثلاث درجات على الأقل معتقدين أنها سوف تصبح في مستوى الشارع مع مرور الوقت ، إلا أن الأرض كانت تواصل الارتفاع لتحول هذه إلى مداخل منخفضة بدورها ..."

ومن أهم هذه الشواهد تلك اللوحة النفسية التى يرسمها الكاتب منعكسة عن عيني " عبد الله " وهو جالس في الليل وحيدا بعد موت أبيه وأمه وخاله وغياب جدته ، لذا نجد هذه اللوحة تملؤها ظلمة وتسود خطوطها عتمة ؛ فهي - وإن بدت لوحة مستقلة - تعكس بدقة حال " عبد الله " النفسية وإحساسه بخلو المكان من الحياة بفراق الأهل وضياع الوطن :

" وحيث اعتادت الجدة والخال أن يقضيا سهراتهما الطويلة ، جلس " عبد الله بن عثمان " وحيدا ، يرى " فضل الله عثمان " من أسفل . تحت عارضة الباب ، تغيب شريحة من الأدوار العليا للبنايات القريبة ، ويصعد الغياب مائلا حتى تتضح نهايات البيوت البعيدة ، وينفتح المكان على رقعة من سماء الليل تنسدل ستارة صافية ومعوجة لا تخلو من زرقة ونجوم " فضل الله عثمان " من هنا مساحة طافية من الظل والنور . اللمبات هالات محمرة متباعدة على المحال القليلة المقفولة ، في قلب كل هالة ، لم يكن في وسع الأستاذ أن يميز شيئا ولكن في أطرافها حيث يخف النور أو تشف العتمة كان يميز أحيانا ضلفة شباك أو بابا أو مسحة من جدار " (٤٢)

موت المكان:

بالنظر إلى النص السابق نلاحظ أن هذا التعذر في الرؤية إلى حد انعدامها أحيانا يصور العدم شاخصا والموت محيطا بشخصيات الرواية وحائما حول أماكن وقوع الأحداث، وبراعة الكاتب تكمن في أنه يبرز ذلك الموت من خلال المكان؛ فهو يميت المكان قبل أن يميت الشخصية التي تسكنه من خلال وصف دقيق لذلك المكان حيث يحمله إشارات ودلالات توحي بهذا ، وقد تتعدد الأسباب التي تؤدي إلى موت الشخصيات في الرواية تصويرا لمثيلاتها في الواقع ، وشيوع الموت على هذا النحو في أماكن " أصلان " - بوصفه واحدا من الروائيين الجدد - " يبطن شعورا بالاحتجاج والسخرية والرفض وإحساسا بلامنطقية الوجود وافتقاره إلى التنظيم"(٤٣)

ومن هذا ما نجده عندما أخبرت " نرجس " " عبد الرحيم " بموت " بسيمة الموضة " كان النور مقطوعا عن "فضل الله عثمان " ، واللمبة الجاز على التليفزيون في الجانب الآخر من الصالة ضوؤها المحمر الخفيف يخايله الهواء ويحرك الظلال " (ص١٧٨) .

كما يقدم إرهاصات بموت " نرجس " نفسها وهي جالسة مع أخيها " عبد الرحيم " " وانقطع وشيش الوابور

فجأة عندما أطفأت نرجس شعلته ، واختفت ملامح وجهها لما زادت العتمة " (ص١٨٠)

ولا يكتفى الكاتب بهذه الإشارة بل يميت المكان كله من حول " نرجس" بجزئياته الصغيرة ويوقف زمن السرد كذلك تمهيدا لموتها ، فيأخذها من زمن حديثها مع " عبد الرحيم " لتعيش زمنها الخاص فى نفس المكان ، " هكذا تلعب الأشياء بمظهرها وبريقها دورها فى حمل رسالة الزمن والتعبير البصرى عن مروره ، فهى ليست مناظر صامتة ، بل تتكلم بلغتها وتمنح أسلوب الرواية خاصية البعد السينمائى المعتمد على السطح فى التجسيد وعلى المكان فى تقديم الزمان" (٤٤) :

" كانت نرجس تفكر وهى قاعدة مكانها فى ملتقى الكنبتين ... وتستغرب لأنها باعت ذهبها كله البندقى عيار الأربعة والعشرين ... وباعت نحاسها الأحمر ، الحلل ، والمصفى ، والإبريق القديم وطشت الحموم والغسيل والمغرفة، باعته مع قسوة الأيام ... نرجس تفكر فى ذلك وتستغرب ، لأنها لا تشعر برغبة فى تعويض شىء من ذلك كله ... أشياء كثيرة ضاعت وهى قاعدة مكانها فى ملتقى الكنبتين ... لا تعرف نرجس لماذا رضيت بذلك ، ولا كيف تركت سريرها القديم مركونا يمر الصيف وينزل المطر ويتغير حاله ويضيع قطعة وراء الأخرى ... ينتهى النهار وهى

قاعدة على الكليم ، المنديل انحدر عن شعرها الذى شابه البياض وتراكمت حولها الكراكيب ... كانت مرمية كلها على الأرض وعلى المساند المقلوبة وهى تجلس هكذا وقد أغلقت فمها الخالى من الأسنان وجف وجهها الملتهب تتأمل العروسة وتقلبها فى حجرها وتمسح الغبار عن نحاسها القديم المنقوش وتفكر فى مكان تضعها فيه بحيث لا تغيب أبدا عن عينيها . " (٤٥)

إن هذا الوصف المسهب لجميع جزئيات المكان المحيط بـ " نرجس " يستشرف الكاتب من خلاله بعدا آخر غير الظاهر من وصف المكان ؛ فهناك عدد من المدلولات التى تجاوز الأدب إلى الحياة " وما يبدو لنا عين كاميرا محايدة ترصد فى براءة عالما من الأشياء الموجودة الملقاة هو احتفال بالتقطير وولع برصد ما هو دال فى وجوده بحيث لا يعوزه المجاز ولا يتكئ على المخايلة وإنما يعوزه فى المقام الأول اقتناص ما فيه من عرى وصلابة ودلالة ذاتية ومن ثم التأكيد على نقيضها . ثمة فى هذا الكون اللغوى انتصار لوضع العالم فى حال من العرى الفيزيقى ، وثمة احتفال برؤيته كما هو فى عريه ونثريته وركاكته " (٤٦)

ونلاحظ أن " أصلان " فى هذا النص الوصفى الطويل أذاب شخصية " نرجس " فى المكان حتى أصبحت كأنها شيء

من الأشياء التى يحويها ذلك المكان؛ فانسحب عليها كل ما فيه من عدم وفناء وانتهاء فى علاقة نفسية عميقة وتفاعلات متبادلة ، ومن ثم فإنه لا ينبغى للكاتب أن يصنع نسخة آلية طبق الأصل من الواقع أو نسخة تقوم على ملاحظة الحقائق المادية فقط ، والفن - فى الأساس - يكمن فى جعل أوجه النقص فى الطبيعة أساسا لجمال لم يدرك حتى الآن من خلال إنارتها بالضوء الذى لم يوجد قط على سطحها لكنه يرى كامنا فيها ، والفنان - فى ذلك - يبحث عن الجمال الأعمق المستكن ، والجمال الذى يضيفه الكاتب على الموضوع ليس جمال المظهر بل جمال تداعى المعانى (٤٧)

وهذا يدفعنا للإشارة إلى أن تصوير الواقع ليس مقصودا لذاته بتصوير مشاهد الحياة الحقيقية ، وقد يكون الواقع لدى الروائى " هو ما يراه بمفرده وما يبدو له أنه أول من يستطيع رصده ، - الواقع لديه - هو ما تعجز الأشياء التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه مستلزما طرائق وأشكالا جديدة ليكشف عن نفسه " (٤٨)

هكذا كان " إبراهيم أصلان " يميت المكان قبل موت الشخصية ، ويثبت هذا أنه فى الفصل التالى لهذا المشهد يحشد كل طاقة فى المكان ليضبط هذه التقنية التى ألزم نفسه بها ؛

ففى أثناء مرض " نرجس " الذى سبق موتها ذهب ابنها " عبد الله " إلى عيادة الطبيب وهناك :

" الدنيا ليل ، والعيادة فى دور أرضى من بيت بلا باب فى فضل الله عثمان . صالة كبيرة فيها مقاعد مختلفة الأحجام . والأرض خشب لون التراب لكن مكنوس ، عبد الله قاعد على يمين المكتب الصغير والتومرجى العجوز عند الستارة المدلاة على مدخل حجرة الكشف البعيدة وهناك صورة باهتة لامرأة ترضع طفلا من صدر عريان والنور خفيف والجير واقع عن الجدران ... خرجوا إلى فضل الله عثمان . مشوا فى نور اللمبات القليلة على واجهات المحلات المغلقة . كان التومرجى يسبقهما والحقيبة مدلاة فى يده ، وعندما وصلوا إلى مدخل البيت المفتوح سبقهما " عبد الله " إلى الداخل " (٤٩)

بهذا المنظور الفنى استطاع " أصلان " إبراز المكان حاملا الموت ورائحته ودلالته فى كل جزئياته بأبعاده المادية وألوانه وظلاله ؛ فألفاظ الموت تشيع فى الرواية لتصل إلى تسعين لفظة تحمل دلالة الموت ، منها أربعون مرة بلفظ الموت وخمسون منها تدخل فى حقل الموت الدلالى ، " ولا يشترط أن تكون الفجيعة فى الدراما الحديثة بموت البطل الذى يعانى لكى يحدث الأثر التراجيدى ولكى يكفى أن تصور الدراما الحديثة إخفاق هذا الإنسان أمام هذه القوى ، إن إخفاقه

يحقق الإحساس التراجيدى وليس موته ، وقد يعنى الإخفاق الموت المعنوى للإنسان فى العصر الحديث ، هذا مع ملاحظة أن البطل الذى يموت فى الدراما الحديثة لا يموت كما الأمر فى التراجيديا اليونانية حيث يفجع البطل وهو فى قمة مجده ، بل إنه يموت عندما تكاد تنتهى حياته ولم يعد منه بقايا يمكن أن تعيش " (٥٠)

والكاتب يعتمد - فى ذلك كله - على الوصف السردى للمكان " وهناك نوع من التداخل بين الوصف والسرد فيما يمكن أن نسميه بالصورة السردية ؛ وهى الصورة التى تعرض الأشياء متحركة ، أما الصورة الوصفية فهى التى تعرض الأشياء فى سكونها " (٥١) .

كان " أصلان " - إذن - يعنى بتصوير الأماكن ووصف ما فيها من جزئيات موظفا إياها لخدمة تطور الحدث الروائى ومحملا إياها آراءه وانطباعاته وتصوراته عن العالم والإنسان، ومع هذا فإنه لم يكن يصف المكان دفعة واحدة فى لوحة متكاملة منفصلة ، بل يقدم على وصف المكان بما تحتمه الحبكة الروائية وعناصر القص الأخرى فيبرز فى النهاية واحدا من بين هذه العناصر لا ينفصل عنها ولا تستطيع هى أن تتحرك إلا من خلاله .

والرواية على هذا - عند أصلان - تتلاقى مع الرواية الاجتماعية فى أنها تكثر من تصوير الأماكن بشوارعها وقراها وبيوتها وغرفها لكنه يجزئ ذلك ويصف المكان الواحد فى أكثر من موضع ، بعكس الرواية الاجتماعية التى يمكن أن يأتى فيها وصف المكان فى لوحة كاملة مستقلة ، لكنه يلتقى معها فى هذا الإحساس القوى بالمكان . " إن الروايات الاجتماعية تمنح القارئ إحساسا قويا بالمكان من خلال الوصف المستفيض للحجرات والمنازل والقرى وشوارع المدينة والمبانى والأصوات البشرية وضروب الأنشطة المختلفة ، والقصد - من وراء ذلك كله - هو إعطاؤنا من المعلومات ما يكفى لجعلنا نلقى بأنفسنا فى أعماق ذلك العالم الموصوف حتى نفهم طبيعته بنفس الدقة التى نفهم بها عالمنا الخاص " .(٥٢)

والثابت بعد هذا كله أن الحيز المكانى فى أى عمل روائى لا ينبغى له أن يعرى من الوصف ولا ينفصل عنه وإلا فالمكان - فى هذه الحال - يكون خاليا عاريا من أية قيمة فنية ، أما وروده مع الوصف فهذا ما يمنحه مكانة امتيازية من بين المشكلات السردية الأخرى مثل اللغة والشخصية والزمان ... إلخ (٥٣)

فعـــندما يصـــف " أصـــلان " بيـــت " الـــبهى عـــثمان " و "نـــرجس " يـــأتى عرضـــا كأنـــه لا يعـــنى الوصـــف فـــى ذاتـــه ؛ فعـــندما جـــاء " عـــبد الرحـــيم " مـــن " الـــبلد " إلـــى " فضـــل الله عـــثمان" لأول مـــرة أراد أن يـــبرز الكاتـــب الخـــير الـــذى حملـــه معـــه " عـــبد الرحـــيم " مـــن " الـــبلد " وفـــى أثـــناء ذلـــك تظهـــر بعـــض قسمات المكان (ص٦٣،٦٤)

وعـــندما يدخـــل المـــوت بيـــت " الـــبهى عـــثمان " يشـــيع الكاتـــب فـــى أثـــناء وصـــفه ذلـــك المـــوت فـــى جنـــبات المكـــان حـــتى إنـــه فـــى ذلـــك الوقـــت يشـــبه القـــبر (ص٥٦) أمـــا بعـــد موتـــه فعـــلا فـــإن بيـــته يصـــبح مغلقـــا خـــربا ؛ يؤكـــد هـــذا صـــوت صـــرير الـــباب ، وعـــتمة المكـــان مـــن الداخـــل ، وجلـــوس " نـــرجس " فـــى " ركـــن الصـــالة"، وتعلـــيق صـــورة " الـــبهى عـــثمان" علـــى الجـــدار المطلـــى بالجـــير "الأخضر الباهت " (ص١٦٩،١٧٠)

أسطرة المكان :

وعلـــى هـــذا فـــلا يمكنـــنا التســـليم بمـــا ذهـــب إلـــيه " جريـــيه " مـــن خلـــو المكـــان مـــن أيـــة دلالـــة ، ولا التســـليم باعتـــبار المكـــان محـــض وجـــود موضـــوعى صـــرف بوصـــفه مجـــرد مكـــان حيـــث كـــان يـــرى أن العـــالم لـــيس ذا معـــنى ولـــيس عبـــثا إنـــه ببســـاطة موجـــود (٥٤) ؛ فقـــد رأيـــنا الإنســـان فـــى " عصـــافير النـــيل " متفاعلا مـــع المكـــان ومـــع غـــيره مـــن الشخصـــيات ، وكـــل المشـــاهد الـــتى

يصف فيها المكان تبدو مؤدية إلى غرض واحد ومغزى لا يختلف من مشهد لآخر .

والأشخاص الذين يعيشون فوق هذا المكان " فضل الله عثمان " ليس لهم أن يتحددوا بغيره ؛ حيث كان البدء والمنتهى والملجأ الذى تحتمى فيه أشخاص العمل الروائى بوصفه واقعهم المعيش ، لذا فالكاتب يصور الأشخاص من خلال المكان والعكس .

ومن ثم فمن النادر أن نجد فى " عصافير النيل " وصفا خالصا يبرز ملامح الأشخاص البدنية والنفسية خارج حدود المكان ، وقد يترتب على هذا محاولة "أصلان " أسطرة المكان فى أعماله الروائية " فإن العنصر الأساسى فى منح المكان هذه الأهمية نابع عن وجود الأشخاص فيه ، أشخاص متحددون تفاعلهم مع هذا المكان يمنحه فرادته وهويته التاريخية فيمنحهم هويتهم وثقافتهم ونسق قيمهم " (٥٥)

وليس من شك فى أن الرواية الحديثة قد استلهمت الأسطورة ، " والأسطورة فى أرجح الأقوال هى التعبير القولى عن شعائر معينة تمارسها الجماعة البدائية اعتقادا منها بأن الممارسة تجلب لها الخير وتدفع عنها الضر . وتقترن بروح الكون " (٥٦)

ومن ذلك ما نراه من استلهام الكاتب مشهد منطقة الأهرامات فى أثناء جلوس " عبد الله " بين أولاده يشاهدون التلفاز :

" فى ذلك الوقت كانت المذيعة الشابة تقف وسط مجموعة من التلاميذ الصغار عند سفح الأهرام ، تسألهم عن عددها ، وأسماء من بنوها ، والأولاد يرفعون أصابعهم ويجيبون : خوفو - خفرع - منقرع . بينما المدرسة المرافقة تظهر على الشاشة أحيانا ، وتختفى . وعندما قالت المذيعة : "طيب مين يعرف الفراعنة بنوا الأهرامات ليه ؟ " لم يجب أحد . ثم رفع أحد الأولاد إصبعه " قول يا حبيبى " وقربت الميكروفون من فمه . قال الولد : " هم بنوا الأهرامات ، علشان يدفنوا فيها حضرة الناظر . " " يا خبر " ، وضحكوا ، المذيعة ، والولد النعسان . الأستاذ عبد الله أيضا ضحك ، وأطفأ سيجارته . فكر أن يقوم ويخبر أمينة بما قاله الولد ، لكن صوت الكنارى ارتفع مدويا داخل الصالة " (٥٧)

وعندما يصف الكاتب ليلة عرس " عبد الرحيم " و"سعاد " يضفى على المكان هالة أسطورية إذ أقيم " فى ساحة القرية التى تقع تحت سفح الهرم الكبير . زحمة هائلة وزغاريد وطبل ومزمار بلدى وتحطيب ورقص خيول وأولاد ونساء ورجال . مولد كبير " (٥٨)

ويضفى " أصلان " جوا أسطوريا آخر على بيت الحاج " مرتجى " :

" وفى كل سهرة كان " عبد الرحيم " يتحدث عن الكنز الموجود فى المقبرة الفرعونية التى بنى عليها " الحاج مرتجى" بيته . وكانت " نرجس " يوم الخطوبة قد دخلت هذا البيت الذى بنى من طبقة واحدة ووجدت حجراته كبيرة ومعظمها يفضى إلى بعضه بعضا وأرضها من دون بلاط . وكانت دورة المياه واسعة ويربون فيها أفراخا وإوزا أبيض وجديا أحمر ، بينما كانت فتحة المرحاض فى منتصف الحجرة إلى درجة أن " نرجس " خجلت أن تشلح وتقضى حاجتها أمام هذه المخلوقات الحية . وكان عبد الرحيم يقول لها : " أمال إحنا بنقول إيه من الصبح ؟ " ويشرح لها كيف أن الحاج مرتجى عمل فتحة المرحاض فوق البئر التى تصل إلى سرداب المقبرة حتى لا يكتشفها أحد : " كل البيوت كده " (٥٩)

بطولة المكان :

وعلى النحو الذى رأينا نستطيع الجزم بأن البطل الحقيقى فى " عصافير النيل" هو المكان الذى يتمثل فى "فضل الله عثمان " من جهة و" البلد " من جهة أخرى ؛ فالمكان هو الذى يحرك الأحداث وتتوالد - من خلاله - المشاهد والمواقف ، هذا على الرغم من تعدد شخصيات الرواية

الرئيسة مما يحمّل المكان دلالات نفسية تارة واجتماعية تارة أخرى ؛ فنرى "فضل الله عثمان " يجسد العزلة والضياع والتيه ومع هذا فإن ساكنيه يحسون نحوه بألفة التسليم بالواقع التي لم تمنعهم عن البحث عن " البلد " ، وهذه الأماكن التي يصورها " أصلان "- مثل رواياته كمثل روايات جيله - " كلها مفردات تمثل محاور بنائية في هذه الأعمال تبدأ الروايات منها وتنتهي إليها وتشعر فيها بمعاني الدفء والألفة والانتماء ، فتكاد - بذلك - تضفي عليها المعنى الكلي للبيت والمدينة والوطن كله " (٦٠)

إذا كان المكان هو البطل الحقيقي في رواية " عصافير النيل " فإن " فضل الله عثمان " هو بطل الأماكن في هذه الرواية ؛ حيث يتغلغل داخل الأشخاص وهم يتحركون من خلاله ويعدونه مرجعيتهم ، وفوق أرضه وداخل بيوته تحتدم صراعات البشر وتبرز تناقضاتهم وتبدو هوية ساكنيه من خلاله غير قادرين على الفكاك من أسره ؛ فجميع شخصياته الرئيسة وفدت إليه من البلد ولم تستطع شخصية واحدة العودة مرة أخرى ، فكلهم ماتوا في أماكنهم وقبروا في " فضل الله عثمان " .

وعلى الرغم من أن شخصيات الرواية - في معظمها - شخصيات مقهورة مأزومة لكن أصحابها متعايشون ، وهذه

الشخصيات المأزومة شخصيات عادية جدا تسعى وسط قوى لا تملك التحكم فيها ، لأنها تعبر عن أفراد ضائعين غير محددى الملامح ، وهذا البطل العادى لا يستطيع أن يثير فينا كثيرا من الخوف وإن كان يثير فينا الشفقة عليه كما يشعرنا بقلة الحيلة " ويقول هربرت . ج . مولر عن هذا الإنسان العادى والذى أصبح بطل الدراما الحديثة إن الإنسان الحديث عبد للعادة والضرورة الاقتصادية والوعى الطبقى ورغبات اللاشعور والعاطفة الهوجاء ... ومن ثم قد يعانى البطل مما يحدثه الكتاب عندما يتخذون منه أولا وأخيرا حيوانا عاجزا يعرضون من خلاله التحليلات الاجتماعية والنفسية " (٦١)

إن " إبراهيم أصلان " حريص كل الحرص على إبراز أهمية المكان فى شكل صورة بطولية متفردة ، وهذا النزوع نحو إثبات بطولة المكان يرجع - فى الأساس - إلى ما طرأ على المجتمع العالمى من تغيرات فى بنية المجتمع وثقافته وأيديولوجيته ووجهاته السياسية ، ومن ثم يتحول المكان فى روايات " أصلان " من مجرد بقعة جغرافية معينة إلى رمز للوطن ومستقبل من يعيشون فيه ، وهذا المنزع الرمزى الذى نستخلصه من رواية " عصافير النيل " يعبر عن مدى نجاح الرواية فى خلق التأثير بحالة وجودية بعينها(٦٢)

يعد " فضل الله عثمان " - كما أسلفنا - المبتدأ والمنتهى لشخصيات الرواية فلا يتصرفون إلا فوق أرضه ؛ يبرز هذا عندما ذهب إلى مرشح الحكومة فى الانتخابات " الحج محمود الفحام " و" البهى عثمان " و" عبد الرحيم " و" محمد أفندى الرشيدى " ، فبعدما انتهوا من حضور لقاء المرشح الجماهيرى خرجوا متجهين إلى " فضل الله عثمان " لم ينطق أحدهم بكلمة واحدة بل " ظلوا صامتين حتى وصلوا إلى "فضل الله عثمان " حينئذ قال الحاج " محمود الفحام " ... " (ص٤٥،٤٦) وعندما غادر " عبد الرحيم " إلى " البلد " بعد وقفه عن العمل فلابد أن يذكر الكاتب " فضل الله عثمان " الذى تنطلق منه " نرجس " وهى تودعه (ص٩٠)

وعندما اصطاد " عبد الرحيم " عصفورا بسنارة صيد السمك فريع وجرى وجرت الأولاد خلفه " أسرع البهى إلى فضل الله عثمان وهو يمسك ذيل الجلباب ... عندما عثروا عليه بعد رحلة صيده الأولى تلك كان منهمكا فى جلبابه المبلول وقدميه الحافيتين كان وجهه مجروحا وشعره منكوشا بعد أن أضاع طاقيته الجديدة حتى أنكرته نرجس واقتربت منه لتعرفه. عادوا إلى فضل الله عثمان وأغلقوا الباب على أنفسهم. اغتسل عبد الرحيم ونام مغمض العينين " (ص٧٢)

الاسترجاع المكانى :

ومن وسائل التشكيل التى استطاع أن يرسم بها "أصلان " أبعاد المكان الفنية الاسترجاع باختراق الزمن الروائى اختراقا رجوعيا ، مما يوقع نوعا من الحركية بين الماضى والحاضر - نقطة الصفر - كما أن هذا يكسر الملل الذى قد يصيب القارئ ، إضافة إلى أن الكاتب يحمّل هذه التقنية ما شاء من أفكار ، فتستدعى إحدى شخصيات الرواية حادثة ما وقعت فى الزمن الماضى فى مكان ما .

وقد يكون هذا الاسترجاع من الراوى نفسه حيث "يترك الراوى مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها فى لحظة لاحقة لحدوثها . والماضى يتميز أيضا بمستويات مختلفة متفاوتة من ماضى بعيد وقريب ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع " (٦٣)

ومما يلاحظ فى " عصافير النيل " أن " أصلان " عندما يسترجع الزمن الماضى - السابق على لحظة السرد - يهبط فى أثناء تحويمه نحو الزمن الماضى فوق أرض المكان؛ بمعنى أنه مشغول باسترجاع المكان أكثر من انشغاله باسترجاع الأحداث التى جرت فوق هذا المكان ، لأنه مشغول بقضاياه والمغزى الذى يرمى إليه من وراء تصوير هذا المكان؛ ومن صور استرجاع المكان ما صنعه "أصلان" فى

وصف بيت " عبد الرحيم " الذى استحضر فيه صورة "البلد"، حيث شكله "عبد الرحيم " ليتناسب مع صورة قريته ، أو كأنه نقل دارا من ديار القرية ليغرسها فى " فضل الله عثمان " ، ويشير الكاتب إلى أن هذه الدار تختلف عن مثيلاتها فى "فضل الله عثمان " :

" أما طبقات البيت التى يشغلها بقية السكان فقد كان لها مدخل آخر رئيسى فى الشارع الخلفى ... خلال هذه السنوات كان عبد الرحيم قد أقام مجموعة من السقوف الثابتة والمتحركة والسدود التى جعلت من المكان دارا ريفية لا يعرفها إلا أهلها... لقد تغيرت الدار تماما منذ مجئ أمه وزواجه من ابنة بلدهم دلال التى حملت بعد شهر وعدة أيام"(٦٤)

وعندما ينقطع التيار الكهربى فى بيت " البهى عثمان " يكسر ملل زمن السرد مع " نرجس " بتقنية الاسترجاع المكانى ؛ فيسترجعان " البلد " مستحضرين الشيخ " راشد " والد الشهيد " عبد السميع " ، وتستحضر " نرجس " " دار الطناحى " و" سيدى على الشنبابى غرب البلد " ، ويستحضر " البهى " جامع " البلد " الذى كان يقفل " بترابيس النحاس من الداخل " ويتذكر أبناء عم الشيخ راشد، حيث " أرضهم كانت على المصرف البرانى " (ص٢٦،٢٧)

وفى أثناء تواجد " عبد الرحيم " فى المستشفى يعيش كأنه فى البلد ؛ فيذكر قناتها الصغيرة التى تبلل قدمى "نرجس" وهى جالسة أمامه فوق سرير المستشفى (ص١٦٧) " لمى رجلك بعيد عن الميه يا نرجس " (ص١٦٦)

أما الأستاذ " عبد الله بن البهى عثمان " فإنه عندما ذهب إلى " البلد " ليسترد الأرض المغتصبة وجد هناك الحال غير الحال وبلدا غير البلد ، فراح يسترجع المكان فى نص طويل (ص١٤٨:١٥٥) .

وعلى الرغم من أن شخصيات الرواية لم تجد فى وسعها سوى استرجاع المكان " البلد " عندما ذهبوا إليه - فعلا - فى صورة " عبد الله " فوجدوه قد تغير ولم يجدوا المكان الذى اتخذوه مثالا لهم يحيون على ذكراه مواجهين به تلك الصراعات المحتدمة فوقف أرض " فضل الله عثمان " الذى لم تعد " البلد " تختلف عنه فى شىء.

ومع هذا فالكاتب لم يزل لديه أمل فى الإصلاح وفى عودة الوطن إلى الصورة المثلى المرجوة منه ؛ يبدو هذا فى تصوير " نرجس " الصغيرة بنت " إحسان " بنت " نرجس " الكبيرة إثر موت الأخيرة :

" ونزلت الدموع من عينى إحسان ، تركتها تسيل على وجنتيها المحمرتين دون أن تجففهما حين غادرت البنت

نــرجس فرشــتها وطلعــت مــن بــاب الحجــرة المــوارب . وقفــت البنــت مــأخوذة وشبه نائمــة فــى حلقــة الســواد والنهنهة تلـك . ومثل ثمــرة كبــيرة نضــجت تــوا ، اشــرأبت ، وطلــع نهدهــا الــناعم مــن حمالــة قميصــها المقطوعــة، وتفتحــت عــن ظلهــا الكثــيف فــى ملــتقى ســاقيها الواضــحتين ، وبــان انــتفاخ عانــتها بيــنما خضــبت حجــرها بقعــة طــرية مــن الــدم . حدقــت إحســان إلــى ابنــتها وهــى تهــم بالقــيام ... همســت : " بنــت يــا نــرجس " لكــن البنــت اســتدارت علــى نحــو غريــب . اســتقبلت شــعاع الشــمس الــذى جــاء الآن مــن شــباك الصــالة المفــتوح ، وتجمعــت فــى شــعرها المــنكوش هالــة مــن الزغــب والــنار ، وانفرجــت شــفتاها الممتلئــتان وابــتعدت." (٦٥)

لغة وصف المكان والواقع:

وممــا يلاحــظ أن وصــف " إبراهــيم أصــلان " للمكــان كــان وصــفا انتقائــيا لا استقصــائيا ؛ بمعــنى أنــه لا يعمــد إلــيه إلا بقــدر الحاجــة ، وكــان ذلــك كلــه فــى لغــة مكــثفة موحــية يمتــنع فــيها الكاتــب عــن ذكــر كثــير مــن التفاصــيل ، فكــان ينــتقل بيــن مشــاهد الوصــف بخفــة تــنقل " عصــافير النــيل " فجــاء كــل مقطــع مــن مقــاطع وصــف المكــان فــى هــذه الــرواية يخــدم بــناءها ويعكــس شخصــياتها ويثرى حدثها .

واللغــة الــتى يســتخدمها الــروائى بالغــة الخطــر فــى ذاتهــا لمــا تحملــه الكلمــة فــى باطــنها مــن عوالــم المــوروث الــثقافى

والاجتماعى والإنسانى ، وتكمن براعة المبدع فى استلهام الطاقة الخلاقة فى جماعته مبلورا رؤيتهم للعالم المعيش ومستفيدا من كل التجارب الإنسانية بقدر كفاءته فى تمثلها واستيعابها وأدائها فى الكلمات والأشكال الفنية (٦٦)

وقد استطاع " أصلان " أن يصنع هذا فى لغة موجزة موحية مناسبة - فى أغلبها - للمستوى الفكرى والثقافى والاجتماعى للشخصيات التى يصورها فى العمل؛ فكان موضوعيا فى جعل كل شخصية تتحدث بلسانها ، فلا يبدو هو عالما ببواطن الأمور بل يتوارى خلف النص " وإذا كانت الألوان والأصباغ لدى الرسام والخطوط والأشكال لدى المعمارى هى التى تحكم حيزها فإن حيز الروائى تحكمه لغته التى ترسم ملامحه وتشكل هيئته بالوصف الدقيق ؛ فحيزية الرواية لغوية بينما الحيزيات الأخرى تقوم إما على استعمال الألوان والأصباغ وإما على اصطناع الخطوط والمساحات والأشكال " (٦٧)

واللغة التى يستخدمها الكاتب الروائى فى عمله تمثل أهمية خاصة بوصفها واحدا من عمد وسائل التشكيل الفنى للعمل الروائى ، ويراد بها " القالب اللفظى الذى يصوغ فيه أفكاره ، ويجسد رؤيته ويكثف إحساسه فى صورة مادية يستشعرها حوله ، من خلالها تتضح البيئة وتظهر الأحداث

وفـق تسلسـلها المقـدور حيـثما أراده الكاتـب . والـروائى يـرتفع علـى الواقـع دون أن ينفصـم عـنه ويسـتخدم اللغـة الـتى تعـبر عـن عوالـم الشخصـيات النفسـية وصـراعاتها الداخلـية ويتخـير الألفـاظ والأسـاليب الـتى تـدل علـى مسـتويات الشخصـيات فكـرا وثقافـة وسلوكا " (٦٨)

وعلـى الكاتـب الـذى يمسـك بـأدوات فـنه بإحكـام علـى المسـتوى اللغـوى وعلـى مسـتوى عناصـر القـص الأخـرى - ومـن هـؤلاء أصـلان - أن يـترك لأشـخاص عملـه الـروائى مسـاحة أوسـع تـتحرك مـن خلالهـا فـى علاقـات محـددة ، وأن يجعـل الأفعال تترابط وتتفكك على نحو معين .

وإذا اسـتطاع الـروائى أن يصـنع هـذا الـتفاعل بيـن اللغـة والواقـع فقـد نجـح فـى إيجـاد عـدد مـن الـروابط بيـن الفـن والحـياة ، ويسـتطيع - بذلـك أيضـا - أن يشـعرنا أن مـا يـنقل إليـنا فـى عملـه حـياة بـالفعل أو يمـتّ إلـى الحـياة بصـلة مـا ، كمـا أن الـرواية الجديـدة لا تكـتفى بـنقل الحـياة فحسـب بـل تقـول شـيئا عـن هـذه الحياة بكشفها عن نمط أو مغزى معين فى الحياة (٦٩)

ومما اسـتقر علـيه الـنقد الأدبـى أن الاتجاهـات الواقعـية فـى الأدب قـد تخـتلف أشـكالها مـن أدب لآخـر : " ولمـا كانـت الواقعـية ، كمـا لاحظهـا الباحـثون ترتـبط فـى كـل أدب تنبـثق فـيه بالاسـتمرار الـثقافى فـى الشـكل والمحـتوى القومـى لهـذا الأدب ،

كـان مـن الطبـيعى أن تـأخذ أشـكالا خاصـة فـى كـل أدب قـد لا تـتوافر بالضـرورة فـى أدب آخـر . هـو أقـرب ممـا يقـرره الـناقد الفـنى الواقعـى " سـيدنى فنكلشـتين " مـن أن الفـن الواقعـى يخـتلف بطبـيعة الحـال اخـتلافا شاسـعا فـى أدبـه عـن الصـيغ المناسـبة الـتى يمكن أن تكون مصطلحا لما قننه من اتجاهات . (٧٠)

أمـا الواقعـية الـتى اعـتمدها " إبراهـيم أصـلان " فـى روايـته فهـى واقعـية غـير تقلـيدية ، بـل هـى واقعـية تقدمـية ، وهـى رؤيـة للكاتـب الـروائى يعـبر بهـا عـن العديـد مـن المعـانى الفكـرية وثـيقة الصـلة بـالواقع الحضـارى المعاصـر ومشـاكله العديـدة المطـروحة ، يبـتغى مـن ورائهـا السـعى إلـى تحريـر الإنسـان مـن كـل عوامـل القهـر والخـوف ، وتمكيـنه مـن امـتلاك إرادتـه وحريته سعيا للوصول إلى عالم يتسع إلى كل أحلام الإنسان .

ومصـطلح الواقعـية التقدمـية علـى هـذا الأسـاس " شـكلا مـن أشـكال الـرواية الجديـدة طـرح فكـرة الاعـتماد علـى الواقـع مـن أجـل تصـويره وكشـف مـا فـيه مـن قـيمة ومعـنى ولجـأ إلـى واقـع آخـر يمكـن أن نسـميه واقعـا فكـريا أو ذهنـيا ، يكـتفى فـى الـنظر إلـى الواقـع الخـارجى علـى أنـه مظهـر للتعبـير وأداتـه ، أمـا الـرؤية الحقيقـية فـى العمـل ، فهـى رؤيـا لمعـانى وأفكـار ذات صـيغة ذهنـية داخلـية . ولـذلـك فقـد اسـتخدمت هـنا مصـطلح رؤيـا الـذى يقـابل Vision أو Dream والـذى يعـود بالمضـمون إلـى الداخـل ولـم

أستخدم مصطلح رؤية Seeing الواقعى الذى يعنى المشاهدة العيانية الحسية . (٧١)

إن هذه الصورة التى انتهت إليها الواقعية التقدمية ـ كما تبرز فى رواية " أصلان " بوصفها شكلا جديدا من أشكال الرواية الواقعية ـ هى نفسها التى ترى أن الفن يجب أن " يعلن أن الحياة هى النشاط والخلق اللذين يهدفان إلى تنمية القدرات الإنسانية من أجل تحقيق انتصار الإنسان على قوى الطبيعة ، ومن أجل حفظ صحته وإطالة عمره ، ومن أجل سعادته العظيمة فى الحياة على الأرض التى يرغب . كما أنه النشاط والخلق اللذان يمكنان الإنسان من أن يجعل من هذه الأرض مسكنا طيبا للبشرية وقد توحدت فى أسرة واحدة " (٧٢)

وإذا عدنا إلى لغة " أصلان " التى اتكأ عليها فى نصه الروائى وجدناه ـ إضافة لما سبق ـ يعبر أصدق تعبير عن ذلك الواقع الذهنى الذى أراد أن يصوره فى روايته ؛ فقد أراد تصوير هموم الوطن وذلك الواقع المضطرب القلق مبرزا ذلك فى صراع المتناقضات الدائم بين الواقع " فضل الله عثمان " والمثال " البلد " ، كما حاول تصوير فقد شخصيات العمل للهوية الحقيقية ومحاولة البحث عنها والرجوع إليها رابطا ذلك كله بالمكان الذى يموت بموت الشخصيات أو تمهيدا لموت أصحابها وما يترتب على ذلك من سيادة الظلمة والعتمة فى

المكان ، وقد أشار الدارس - فيما سلف - إلى ذلك القدر الكمى الذى استخدمه الكاتب فى " عصافير النيل " من ألفاظ المكان الرئيسة - فضل الله عثمان ، البلد - وحقولها الدلالية وما يلفها من ظواهر وما يترتب عليها من آثار .

وقد حقق " أصلان " ذلك كله بلغة مكثفة - كما أسلفنا - مازجا بصورة لافتة بين طرائق السرد التقليدية فى الرواية الجديدة بصفة خاصة وتقنيات لغة الحديث العامى من جهة أخرى ، وغالبا ما تأتى اللغة الفصحى فى التراكيب السردية على لسان الراوى أما الألفاظ العامية فإنها ترد بكثرة فى الحوار الدائر بين الشخصيات حيث يعبر تعبيرا مباشرا عن ثقافة كل شخصية بصورة مستقلة دون الشخصيات الأخرى .

الهوامش

١ـ لوسيان جولد مان وآخرون : القصة ـ الرواية ـ المؤلف ، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة ، ت. خيرى دومة ، دار الشرقيات ، ١٩٩٧م ، ص١١٥.

٢ـ طه وادى : مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٢م ، ص٧٦. وراجع : دراسات في نقد الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩م ، ص ١١٧.

٣ـ نشرت " عصافير النيل " للمرة الأولى في دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٩م ، ثم نشرتها في طبعتها الثانية الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٠م .

٤ـ راجع في سمات هذا النوع من الروايات : طه وادى : دراسات في نقد الرواية ، ص١٠٩:١١٣. و السعيد الورقي : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الإسكندرية ، ط١ ، ١٩٨٢م ، ص٧٢.

٥ـ محمد الباردى : الرواية العربية والحداثة ، جـ١، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سورية ، ط١، ١٩٩٣م ، ص١٤٤.

٦ـ السابق : ص٩٦ وما بعدها .

٧ـ محمد بدوى : الرواية الحديثة فى مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣م ، ص٩١. وراجع : سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤م ، ص١٥٣.

٨ـ عبد الملك مرتاض : فى نظرية الرواية بحث فى تقنيات السرد ، عالم المعرفة ، الكويت ، شعبان ١٤١٩هـ ـ ديسمبر / كانون الأول ١٩٩٨م ، ص١٥٣.

٩ـ السعيد الورقى : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، ص ٣١٥ .

١٠ـ الرواية ، ص٦١.

١١ـ حلمى محمد القاعود : موسم البحث عن هوية دراسات فى الرواية والقصة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧م ، ص١٠.

١٢ـ السابق : ص٤٥.

١٣ ـ الرواية ، ص١٢٥،١٢٦.

١٤ـ شحات محمد عبد المجيد : بلاغة الراوى ـ طرائق السرد فى روايات محمد البساطى ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أكتوبر ٢٠٠٠م ، ص٢٥٣. وراجع : أمينة رشيد : تشظى الزمن فى الرواية الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م ، ص١٣، ٣٩ وما بعدها .

١٥- راجع : سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص٢٦،٢٧.

١٦- روجر ب. هينكل : قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير ، ت. صلاح رزق ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، آفاق الترجمة ، مصر ، مايو ١٩٩٩م ، ص٦٣،٦٤،٩١،٩٢.

١٧- السابق ، ص١٤٥.

١٨- محمد بدوى : الرواية الحديثة فى مصر ، ص١٣٣.

١٩- يوسف نجم : فن القصة ، دار الثقافة ، بيروت، ص١٠٣.

20- E.M Forster , Aspects of the Novel (New York : Harcourt Brace Jovanovich – 1927 P. 73).

٢١- إدوين موير : بناء الرواية ، ت. إبراهيم الصيرفى ، القاهرة ، ١٩٦٥م ، ص٢١.

٢٢- الرواية ، ص٩:١١.

٢٣- السابق ، ص٢٢٥،٢٢٦.

٢٤- سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص٧٧.

٢٥- الرواية ، ص٢٠.

٢٦- عبد الرحمن أبو عوف : قراءة فى الرواية العربية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥م، ص٧٩.

٢٧- السابق ، ص٨٣.

٢٨- الرواية ، ص٤٩،٥٠.

٢٩- السابق، ص١٢٤،١٢٥.

٣٠- السابق ، ص١٤٧ ،١٧٦.

٣١- شكرى محمد عياد : القصة القصيرة فى مصر - دراسة فى تأصيل فن أدبى ، أصدقاء الكتاب ، ط٤، ١٩٩٩م، ص١٢.

٣٢- راجع : محسن جاسم الموسوى : الرواية العربية النشأة والتحول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨م، ص١٤٥.

٣٣- إبراهيم أصلان : فصول ، عدد القصة القصيرة ، العدد الثالث من المجلد الثانى .

34- Michel Butor , "L'Espace du Roman " , in Essais sur le Roman , Paris Gallimard 1969 , pp. 48-58.

وراجع سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص٧٤،٧٧.

٣٥- السعيد الورقى : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، ص٢٣٣.

٣٦- فوزى فهمى : المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م ، ص٩١. وراجع : محمد الباردى : الرواية العربية والحداثة ، ج١، ص٢٣٢.

٣٧- راجع : رينيه ويلك ، أوستن وارن : نظرية الأدب ، ت. محيى الدين صبحى، ط٢، المؤسسة العربية بيروت، ١٩٨١م، ص٢٣١.

٣٨- راجع : آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة ، ت. إبراهيم مصطفى ، دار المعارف مصر ، د.ت. ، ص٢.

٣٩- صلاح فضل : أساليب السرد فى الرواية العربية ، دار سعاد الصباح ، ط١، ١٩٩٢م ، ص١٨٩. وراجع : د. حسين حمودة ، الرواية والمدينة نماذج من كتاب الستينيات فى مصر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٠م ، ص٣٠٠.

٤٠- سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص٧٦.

٤١- الرواية : ص١٨.

٤٢- السابق : ص٢٢٤.

٤٣- محمد البارد‌ى : الرواية العربية والحداثة ، ج١، ص ٣٤٤.

٤٤- صلاح فضل : أساليب السرد فى الرواية العربية ، ص ١٩٦.

٤٥- الرواية : ص١٨٢:١٨٦.

٤٦- محمد بدوى : الرواية الحديثة فى مصر ، ص١٢٥،١٢٦.

٤٧- راجع : أمين العيوطى : دراسات فى الرواية الإنجليزية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢م ، ص٣٧،٣٨.

٤٨- ساروت وآخرون : الرواية والواقع ، ت. رشيد بنحدو ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨م ، ص١٢.

٤٩- الرواية ، ص١٨٩: ١٩٢.

٥٠- فوزى فهمى : المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة ، ص ٩٥،٩٦.

٥١- سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص٨٣.

٥٢- هينكل : قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير ، ت. صلاح رزق ، ص٩٣.

٥٣- راجع : عبد الملك مرتاض : فى نظرية الرواية بحث فى تقنيات السرد ، ص١٤٣.

٥٤- راجع : صلاح فضل : أساليب السرد فى الرواية العربية، ص١٩٤.

٥٥- محمد بدوى : الرواية الحديثة فى مصر ، ص١٤٠ .

٥٦- شكرى محمد عياد : القصة القصيرة فى مصر دراسة فى تأصيل فن أدبى ، ص١٠. وراجع: أحمد شمس الدين الحجاجى : الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر ، ج١، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٠م ، ص٩ وما بعدها .

٥٧- الرواية ، ص١١،١٢.

٥٨- السابق ، ص١٠٤ .

٥٩- السابق ، ص١٠٧:١١٠ .

٦٠- حسين حمودة : الرواية والمدينة نماذج من كتاب السنينيات فى مصر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ،سبتمبر ٢٠٠٠م ، ص٢٩٧، ٣٠٣.

٦١- فوزى فهمى : المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة ، ص ٨٢. وشكرى محمد عياد : البطل فى الأدب والأساطير ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٥٩م ، ص١٤٩. وطه محمود طه: دراسات لأعلام القصة فى الأدب الإنجليزى ، عالم الكتب ، ١٩٦٦م ، ص٣٤ . وراجع فى خصائص هذا البطل الجديد : أحمد إبراهيم الهراوى : البطل المعاصر فى الرواية المصرية، دار المعارف ، مصر ، ط٣، ١٩٨٦م، ص٤٢، ٤٣.

٦٢- راجع : محمد بدوى : الرواية الحديثة فى مصر ، ص ١٥٥،١٥٦. وروجر . ب . هينكل : قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير ، ص١٧٢.

٦٣- سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص٤٠.

٦٤- الرواية : ص١١٧،١٢٠.

٦٥- السابق : ص١٩٩،٢٠٠.

٦٦- راجع : صلاح فضل : شفرات النص دراسة سيميولوجية فى شعرية القص والقصيد ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ، فبراير ١٩٩٩م ، ص٣٦٧: ٣٧٠.

٦٧ـ عبد الملك مرتاض : فى نظرية الرواية بحث فى تقنيات السرد ، ص١٥٨.

٦٨ـ محمد حسنين قشيوط : دراسة أدبية عن أعمال محمد عبد الحليم عبد الله ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ط١، ٢٠٠٠م ، ص١٦٧.

٦٩ـ راجع : عبد الفتاح عثمان : بناء الرواية دراسة فى الرواية المصرية ، مكتبة الشباب ، ص٢٠٠. أرنولد كيتل : مدخل إلى الأدب الروائى الإنجليزى ، ت. لطيفة عاشور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٤م ، ص١٥.

٧٠ـ السعيد الورقى : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، ص٧٧. وراجع صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٨م، ص٥٨. سيدنى فنكلشتين : الواقعية فى الفن ، ت. مجاهد عبد المنعم مجاهد ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة، ١٩٧١م، ص١٣.

٧١ـ السعيد الورقى : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، ص٢٥٣.

٧٢ـ راجع : السابق : ص٢٥٢،٢٥٣.

Gorki, M: On Literature, Foreign Languages Publishing House, Moscow, p 264.

الفهرس

تم بحمـد الله

مـع تحـيات
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية